

روبرت هولب

# نظرية التلقى

مقدمة نقدية



تصوير ورفع  
المكتبة العربية المعاصرة على الفيس

ترجمة دكتور / عز الدين اسماعيل



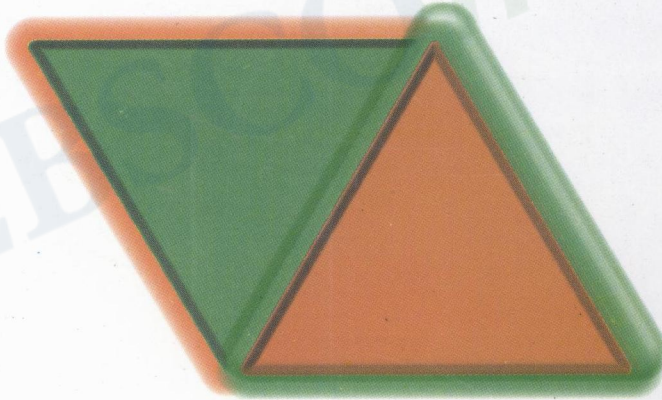
المكتبة الأكاديمية

ADDTXT.COM

روبرت هولب

# نظرية التلقى

مقدمة نقدية



ترجمة دكتور / عز الدين إسماعيل



المكتبة الأكاديمية

EBSCO Publishing : ebook collection (EBSCOhost) - printed on 10/26/2017 4:55 AM via SAUDI DIGITAL LIBRARY

AN:-848614 ; Holub, Robert C., .; :

Account: ns224396

EBSCOhost®

# نظرية التلقى

## مقدمة نقدية

EBSCOhost®

# نظرية التلقى

## مقدمة نقدية

تأليف

روبرت هولب

ترجمة

دكتور. عز الدين إسماعيل



الناشر

المكتبة الأكاديمية

٢٠٠٠

هذه ترجمة لكتاب

Reception Theory

A Critical Introduction

لـ مؤلفه : روبرت هولب

Robert Holub

حقوق النشر

الطبعة الأولى: حقوق التأليف والطبع والنشر © ٢٠٠٠

جميع الحقوق محفوظة للناشر

**المكتبة الأكاديمية**

١٢١ ش التحرير - الدقي - القاهرة

تليفون: ٢٤٩١٨٩٠ / ٢٤٨٥٢٨٢

فاكس: ٢٠٢ - ٢٤٩١٨٩٠

لا يجوز إستنساخ أى جزء من هذا الكتاب أو نقله بأى طريقة كانت إلا بعد

الحصول على تصريح كتابى من الناشر.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

EBSCOhost®

EBSCOhost®



## فهرس الكتاب

٩	..... هذا الكتاب
٢٥	..... تقديم

### الفصل الأول

#### تغير النموذج، ووظيفته التاريخية الاجتماعية

٣١	..... نماذج من تاريخ النقد
٣٦	..... الثورات العلمية والبحث الأدبي

### الفصل الثاني

#### المؤثرات والإرهاصات

٤٩	..... الشكلائية الروسية
٥٩	..... رومان إنجاردن
٦٨	..... بنيوية براغ (جان موكاروفسكى وفيلكس فوديشكا)
٧٧	..... هانز - جورج جادامر
٨٨	..... سوسيولوجيا الأدب

### الفصل الثالث

#### المنظرون الكبار

	..... من تاريخ التلقى إلى التجربة الجمالية:
٩٧	..... هانز روبرت ياوس
١٣٣	..... النصية واستجابة القارئ: فولفجانج إيزر

## الفصل الرابع

### نماذج بديلة ومنازعات

- ١٦٥ - نموذج الاتصال : مستويات التفاعل بين النص والقارئ .....
- ١٨٢ - نظرية التلقى الماركسية : نزاع الشرق والغرب .....
- ١٩٩ - نظرية التلقى التجريبية : الاستجابات الفعلية للنصوص .....

## الفصل الخامس

### مشكلات ومنظورات

- ٢٤٠ - هوامش الكتاب .....
- ٢٥٥ - ثبت المصطلحات .....

## هذا الكتاب

## - ١ -

مؤلف هذا الكتاب، روبرت هولب Robert Holub أستاذ مساعد بالقسم الألماني بجامعة كاليفورنيا في بركلي. ومن هنا كانت صلته القوية بالفكر والنقد والأوضاع العامة في ألمانيا؛ وكان هذا ما هيأه لأن يؤلف هذا الكتاب عن نظرية التلقي، التي تعد ألمانية في أصولها وفي نشأتها.

والمقصود بالتلقي هنا هو تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته. وعندئذ قد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيراً، حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه. ومن هنا يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير. ونظرية التلقي - كما يعرضها المؤلف - تشير إجمالاً إلى ذلك التحول في الاهتمام إلى النص والقارئ.

كذلك ينبغي التفرقة بين نظرية التلقي، التي راجت في النقد الألماني، والنقد المتعلق بالقارئ / الاستجابة، الذي راج في أمريكا وفي غيرها؛ فنظرية التلقي هي ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة، في حين كان النقاد المتجهون إلى القارئ / الاستجابة أحاداً مفرقين لا رابط بينهم، بل تتباين نظرياتهم وتختلف مناهجهم وفقاً لاختلاف أسلافهم. هذا فضلاً عن أن أصحاب النظريتين لم يحدث بينهم اتصال أو تواصل علمي فعال. وأخيراً فإن وجوه التماثل بين الفريقين في المنظور النقدي العام هي في النهاية - كما يرى الكاتب - سطحية للغاية وتجريدية للغاية.

أما كيف أصبحت نظرية التلقى هي النظرية التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد الثامن من هذا القرن؛ فقد وقف المؤلف في شرح هذه الحقيقة على دراسة لياوس، أحد رواد نظرية التلقى في جامعة كونستانس بألمانيا الغربية، بعنوان «التغير في نموذج الثقافة الأدبية»، أَلَمَ فيها بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية، منتهياً إلى أن الزمن يُؤدّن بقيام تحوّل فكري جذري فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية، وذلك بظهور نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفدت أغراضها مع مضي الزمن الواحد بعد الآخر. وقد أصبح من الواضح له أن نظرية التلقى تمثل ذلك النموذج الجديد الذي يفى بالشروط اللازمة لما يصلح أن يكون نموذجاً، بعد أن صرف النظر عن الماركسية لكونها قائمة على إجراءات آلية فحسب، وحيث كانت البنيوية – في التحليل الأخير – مثاراً للشك من حيث إنها لم تتمثل فيها الوحدة اللازمة للوضع النموذجي.

ويرى المؤلف أنه سواء فكر المرء في نظرية التلقى بوصفها النموذج البديل أو بوصفها – على الأقل – نقلة في مجال الاهتمام، فليس هناك – في رأيه – من ينكر الأثر الهائل الذي أحدثته في مجال تفسير الأدب والفن.

ويعمى المؤلف يبحث العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقى ورواجها في ألمانيا في تلك الحقبة، فيربط بينها وبين الأزمة المنهجية في مجال الدراسات الأدبية، التي ظهرت في الستينيات، كما يربط بينها وبين ما طرأ على الحياة الاقتصادية والسياسية من تغير، في الوقت الذي ظهرت فيه الحركات الطلابية، وبلغ فيه جيل ما بعد الحرب مرحلة من النضج، وما أصاب العقلية الألمانية من تغير في أواخر الستينيات – وكل ذلك كان باعثاً على إعادة النظر في المنهجيات السابقة، وتوجيه الدراسة في حقل اللغة والأدب الألمانيين وجهة جديدة.

وهكذا كانت هذه النظرية بمثابة منهج لإعادة النظر في القواعد القديمة،

ولإعادة تقويم الماضي، كما أنها قدمت أساساً لدراسة الأدب الإعلامي والأدب الشعبي اللذين جرى التقليد على استبعادهما، فضلاً عما ادعته لنفسها من قدرة على التعامل مع الأعمال الأدبية المحدثّة. ومن الطريف أن كان الاتجاه البارز في الكتابة الأدبية في مجالي المسرح والرواية معضداً بأشكال مختلفة لهذا الاتجاه النقدي الذي أخذ يركز الاهتمام على القارئ، وعلى استجابة الجمهور وتأثره بالعمل الأدبي. وكما يحدث مع ظهور كل جديد، كان طبيعياً أن يقف النموذج الجديد موقف النفي للمناهج التقليدية، وأن يزعم لنفسه القدرة على حل المشكلات المعلقة. وكان من الممكن لهذا النموذج أن يُهْمَل ويُتَسَى مع مضي الزمن، كما يحدث لكثير من البيانات الأدبية التي يصدرها المبدعون أو المنظّرون، لولا أنه كان في الواقع متوائماً مع ما كان البحث الألماني في تلك الحقبة يسعى إليه، ومع المناخ الفكري الجديد الذي صارت له الغلبة.

## - ٢ -

على أن نظرية التلقي لم تهبط من السماء أو تنشأ من فراغ، بل يستطيع الباحث أن يجد إرهابات بها موعلة في القدم، فيما كتبه أرسطو في كتابه «فن الشعر» متعلقاً بالتلقي، وفي التراث البلاغي بصفة عامة، من خلال تركيزه على أثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع أو القارئ. أضف إلى ذلك أن المنظرين الجمالين للفن بعامة في القرن الثامن عشر، لاسيما «باومجارتن» و«كانط»، قد عنوا كذلك بما يحدثه العمل الفني من تأثير. ومع أنه من السهل – كما يرى المؤلف – الكشف عن المبشرين بنظرية التلقي فإن القول بتأثيرهم أمر بالغ الصعوبة. كذلك لا يكفي لانتحال نظرية بعينها في حقبة ما توافر المادة اللازمة، بل هناك عوامل أخرى تؤثر كذلك في انتحال الأغلبية العامة لهذه النظرية. ومن هنا يقف المؤلف على النظريات «التي ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينيات، والتي حددت المناخ الفكري

الذى استطاعت فيه نظرية التلقي أن تزدهر».

وعلى هذا وقف المؤلف عند خمسة من المصادر الفكرية التى رآها مؤثرة فى ظهور نظرية التلقي ورواجها، هى «الشكلانية الروسية»، و«بنوية براغ»، و«ظواهرية رومان إنجاردن»، و«هرمنيوطيقا هانز - جورج جادامر»، و«سوسيولوجيا الأدب». وقد كان لهذه المصادر تأثير مباشر على منظرى مدرسة كونستانس فى ألمانيا الغربية آنذاك، الذين كان لهم الفضل فى رواج النظرية؛ ومن هنا استحق عملهم مراجعة أشمل، فى ضوء ما يتعلق بتلك المصادر الخمسة، الخاصة بموضوع التلقي أو العلاقة بصفة عامة بين القارئ والنص. ففيما يتصل بالمدرسة الشكلانية توقف المؤلف فى نظريتهم الأدبية عند جملة من العناصر كان لها تعلقها بنظرية التلقي، كالأداة الفنية وما تُحدثه من تغريب للتصورات فى العمل الأدبي، وكالوقوف على سيرة الكاتب وفاعليتها لدى المتلقى، ثم تعاقب الأجيال والمدارس من أجل إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقى محل التقنيات القديمة، ثم الخاصية النوعية والخاصية الوظيفية للأدب ودورهما فى تفسير ما يطرأ من تغير فى قواعد الأدب وفى الاتجاه النقدي على السواء. وهذه على وجه التعيين هى المناطق التى تتقاطع فيها نظرية الشكلانيين مع نظرية التلقي.

وفيما يتصل بإنجاردن كان كتابه «الخبرة بالعمل الفنى الأدبي»، الذى ظهر فى ألمانيا فى عام ١٩٦٨، لافتاً لأصحاب نظرية التلقي من حيث اهتمامه بالعلاقة بين النص والقارئ.

لقد رفض إنجاردن فى فلسفته الظواهرية ثنائية الواقع والمثال فى تحليل المعرفة، ورأى أن العمل الفنى الأدبي يقع خارج هذه الثنائية، فلا هو معين بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته، ولكنه يعتمد على الوعى، ويتشكل فى هيكل أو بنية مؤطرة، تقوم فى أجزاء منها على الإيهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعين على القارئ ملؤها. ومن ثم فإن العمل الفنى الأدبي فى حاجة دائماً إلى هذا النشاط الإنسانى الذى يُعمل فيه

## نظرية التلقي

القارئ خياله كذلك من أجل أن يكمل العمل ويحققه عياناً. وما دام هذا النشاط خاصاً بأفراد القراء، كان طبيعياً أن يتسم بالتنوع، فلا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقق العياني تماثلاً دقيقاً، حتى وإن صدرتا عن قارئ واحد. ويمكن فهم التحقق العياني هنا على أنه «تجسيد» العمل الأدبي.

أما مدرسة براغ البنوية فقد وقف المؤلف على أعمال أهم مُنظر للأدب فيها وهو جان موكاروفسكى، تلك الأعمال الممهدة لنظرية التلقي والمهصنة بها. ذلك بأن موكاروفسكى لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي وعن مرجعياته التاريخية. ومن منظوره ينبغي فهم العمل دائماً بوصفه رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جمالياً. وهو بهذا الوصف وذاك يتوجه إلى متلق هو نفسه نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة. وبهذا المتلقى للعمل، وليس بمنشئه، يناط فهم المقصد الفني الكامن في العمل. وعلى هذا النحو امتد موكاروفسكى بمشكلة التلقي إلى منطقة سوسيولوجيا الفن. ومع ذلك فقد كان من نصيب تلميذه فوديشكا أن يتعرف نظرية التلقي بصورة أكثر منهجية.

ثم ينتقل المؤلف إلى جادامر وموقفه من المنهج العلمي وانحيازه إلى النشاط التفسيري (الهرمنيوطيقى) بأركانه الثلاثة، على أساس أنه المرتكز الصالح لتحديد إمكانية الرؤية وسعيه نحو تأسيس وعي ذي طابع تاريخي عملي، هو - قبل كل شيء - وعي بالموقف التفسيري، وتطويره لمصطلحين كان لهما أهميتهما لدى رؤاد نظرية التلقي، هما «التاريخ العملي» و«أفق الفهم». ومن هذا التوجه الهرمنيوطيقى ينتقل المؤلف إلى التوجه الاجتماعي النفسي عند لوفينثال وتناوله مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقى على هذا الأساس. ثم يعرج المؤلف على جوليان هيرش وما لفت إليه النظر في دراسة تاريخ الأدب من ضرورة التركيز لا على الأعمال ومنشئها بل على الآثار التي أحدثها هؤلاء المنشئون في زمنهم وبعد زمنهم، في نفوس المتلقين الذين

يدركون قيمة تلك الأعمال ويقررونها. ثم ينهى المؤلف هذا الاستعراض التاريخي بوقفه مع شوكنج، الذى قَدَّم بديلاً من البدائل القليلة للأفكار السائدة عن تاريخ الأدب، من شأنه أن يمهد الطريق كذلك لنظرية التلقى، وذلك عندما ركز دراسته على سوسيولوجيا الذوق، ففى هذا التوجه لم يعد المؤلف وعمله الأدبى يحتلان مكان الصدارة، بل انصرف الاهتمام أساساً إلى المتلقى وإلى الظروف الاجتماعية التى تم فيها التلقى.

هذه هى جملة التوجهات التى يمكن أن تكون ممهدة لظهور النموذج النقدي الجديد ممثلاً فى نظرية التلقى. والمؤكد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية للأدب قد أسهم - بعد الحرب العالمية الثانية - فى تهيئة الظروف التى مكنت لنظرية التلقى وعملت على نجاحها.

### - ٣ -

وإذا كانت هموم أولئك المرهصين بنظرية التلقى فلسفية فى الأساس فقد كان اهتمام هانز روبرت ياكس - أحد مؤسسى النموذج الجديد فى مدرسة كونستانس الرائدة فى ألمانيا - يتوجه أساساً إلى تاريخ الأدب.

لقد بدأ عمله بنقد الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب والتماس بديل لها، فانتقد المنهج الوضعى لأنه عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة، كما انتقد الاتجاه إلى دراسة ما عرف باسم تاريخ الأفكار، معارضاً الشرح العلى للتاريخ بجماليات الإبداع غير العقلانى، والتماس الإبداع الأدبى فى تكرار الأفكار والموضوعات القائمة بمعزل عن التاريخ. كذلك انتقد ياكس مفهوم الانعكاس عند الماركسيين جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان، كما انتقص من منهج الشكلايين لتعلقهم بجماليات الفن للفن، وعدم قدرتهم على الربط بين التطور الأدبى والتطورات التاريخية الأعم. أما المنهج الجديد الذى يراه ياكس ملائماً لدراسة تاريخ الأدب فهو ذلك الذى يجمع بين مزايا الماركسية والشكلائية، أى يحقق المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية،



ويحتفظ في الوقت نفسه بشمار الإدراك الجمالي . وقد خرج ياوس من هذه الثنائية بما سماه جماليات التلقي، حيث يتحول الاهتمام بدراسة الأدب من التركيز على منشئ العمل الفني وعلى عملية إنشائه، إلى التركيز على القارئ أو المستهلك . وتاريخ الأدب إنما يتشكل من خلال ذلك الجدل بين الإنتاج والاستهلاك؛ أي بين المؤلف والجمهور .

ويمضي ياوس في صياغة نموذج عن طريق تطويره لمصطلح « الأفق » الذي لم يكن جديداً؛ فقد أصبح ما سماه « أفق التوقعات » يمثل ركيزة أساسية في تشكيل نظريته، من حيث هو « نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص » . ويربط ياوس بين عملية التلقي وأفق التوقعات، على أساس أن المتلقي يعيد بناء هذا الأفق، ومن ثم يمكن قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق الذي تم استخلاصه من هذه الأعمال . ومن ثم يخطط ياوس لتاريخ أدبي يهتم بالتلقي بصفة أساسية، مستهدفاً بذلك إنشاء علاقات بين الإنتاج الأدبي والتاريخ العام، على نقيض تلك التي أسستها من قبل النظريات المتجهة إلى التركيز على جماليات الإنتاج والوصف، التي جعلت الأدب تابعاً للتاريخ، أي انعكاساً سلبياً له، أو ممثلاً لاتجاهات أكثر عمومية . وعلى هذا الأساس راح ياوس يؤكد الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية، أي تأثير الأدب في المجتمع .

وبهذه الطريقة يجد ياوس نفسه في موقف المعارض لنظرية أدورنو الجمالية، التي لا تُسلم بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن إلا حينما يقوم العمل الفني بنفي المجتمع الذي تم إنتاج هذا العمل في إطاره؛ فياوس يرى أن هذه النظرية تتحاشى مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر العصور، وأنها وقعت في أسر النفي المتواصل، متوافقة في نزعتها الجمالية السلبية هذه مع موروث القرن التاسع عشر، المتمثل في صيغة الفن للفن، وإلى حد ما مع جماليات جماعة تل كل Tel Quel في فرنسا، بل مع نظريات الشكلايين الروس . وقد قامت

معارضة يابوس لهذه الجمالية السلبية على أساس من «إعادة التجربة الجمالية الأولية إلى مكانها الصحيح في المركز من نظرية الأدب». وعلى أساس من مفهوم التجربة الجمالية هذه شرع يابوس في تحليل المقولات الأساسية الثلاث للمتعة الجمالية، وهي فعل الإبداع، والحس الجمالي، والتطهير. وقد كانت مناقشته المستفيضة للتجربة الجمالية على هذا النحو بمثابة مراجعة لفروضة الأولية المتعلقة بالتلقى.

ثم يأتي فلفانج إيزر، زميل يابوس في جامعة كونستانس على طريق نظرية التلقى، فقد اهتم - مثله - بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف النظر عن المؤلف والنص، وتركيزه على العلاقة بين النص والقارئ؛ لكن منهجيهما في تحقيق ذلك يختلفان. لقد تحرك يابوس منذ البداية نحو تاريخ الأدب الذي قد طال إهماله، في حين برز إيزر من مجال النقد الجديد ونظرية القص. كذلك اعتمد يابوس على علم التفسير، في حين كانت الفلسفة الظواهرية هي المؤثر الأقوى في إيزر. وأخيراً فإن نشاط يابوس كان متصلاً في العموم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية، كدراسته لتاريخ التجربة الجمالية، في الوقت الذي غلب فيه على إيزر الاهتمام بالنص وبكيفيات ارتباط القراء به.

لقد كانت نقطة الانطلاق عند إيزر هي السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ. والمعنى هنا ليس هو المعنى المختبىء في النص - كما هو الأمر في الفهم التقليدي - بل المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص، أي بوصفه «أثراً يمكن ممارسته» وليس «موضوعاً يمكن تحديده». ذلك بأن إيزر لا يرى في العمل الأدبي نصاً محضاً أو ذاتية محضاً للقارئ، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين. وعلى هذا الأساس يقيم إيزر استراتيجيته التحليلية على أساس رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار هي: أ - النص بما هو وجود بالقوة، يسمح بإنتاج المعنى عندما

يقوم القارئ بتجسيده وملء فجواته؛ ب - فحص عملية معالجة النص في القراءة، حيث تبرز أهمية الصور العقلية التي تتشكل في أثناء محاولة بناء موضوع جمالي؛ ج - فحص الشروط التي تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه، وذلك في نظرية الاتصال وبنية الأدب الإبداعية.

ولكى يشرح إيزر هذه الاستراتيجية كان مضطراً لأن يطور جملة من المفاهيم الأساسية. من ذلك مفهوم «القارئ الضمني»، الذى يمثل بنية نصية تتطلع إلى حضور قارئ ما لتقييم جسراً بينه وبين النص؛ ومفهوم «المواضع» التى تمثل رصيد النص، أى المنطقة التى يلتقى فيها النص والقارئ من أجل الشروع فى التواصل؛ ثم العلاقة بين الموضوع والأفق وأثرها فى تنظيم مدركات القارئ وإنتاج موضوع جمالي ملائم؛ ثم مفهوم وجهة النظر الطوافة، التى تتيح للقارئ أن يتحرك خلال النص، كاشفاً خلال ذلك المنظورات المختلفة التى يترابط بعضها مع بعض، والتى تعدل من المعنى فى القراءة وفى الانتقال من منظور إلى آخر؛ ثم تفرقة الطريقة بين الإدراك الحسى والتصور، حيث يتعلق الإدراك بالموضوع المائل، فى حين يفترض التصور غياب الموضوع، ومحاولة القارئ إيجاد «على أساس من العالم الذى توحى به الجوانب المخططة فى النص»؛ هذا فضلاً عن مفاهيم «الفراغ النصي»، و«الخواء» و«السلب».. إلخ. أما القارئ عند إيزر فعلى الرغم من أنه «بنية تصورية متعالية»، مازال قريباً - على أرض الواقع - من المثل الأعلى للمثقف الغربى، كما أنه يتميز بانحيازه إلى الأعمال الطليعية، وينبغى له - كما يرغب إيزر - أن يكون نموذجاً للتححرر. ذلك بأن القارئ «مالم يسع إلى تحرير نفسه من التحيزات الإيديولوجية فإن القراءة الصحيحة للنص تصبح من المحال». وعلى كل فقد تساءل نقاد مختلفون عما إذا كان ذلك الحشد من المصطلحات المنتزعة من مجالات معرفية مختلفة يحقق شيئاً سوى أن يعوق النظام الفكرى لدى القارئ.

وفى خلال الحقبة التى انطلقت فيها نظرية التلقي برز كذلك اهتمام متزايد من قِبَل علماء الاجتماع بموضوعات تتعلق بالاتصال، وراح كل حقل من حقول البحث يدرج موضوعه المعرفى المعزول من قبل - يدرجه فى هذا الإطار الأعم من التفاعل البشرى . ولذا لم يكن من قبيل المصادفة أن أنهى كل من إيرز وياوس أفكاره النظرية الخاصة بالاستجابة، أو التلقى بفقرات عن الاتصال . والاتصال الذى يرتبط به التلقى هنا هو الاتصال الأدبى على وجه التحديد؛ وهو ما عرّفه إيرز بأنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، يؤثر فيه كل منهما فى الآخر، « فى عملية تنتظم من تلقاء ذاتها ». لكن جُمِبرخت - وهو واحد من أهم تلاميذ ياوس - هو الذى خطا إلى المدى الأبعد عندما رأى أن النموذج النقدي الجديد « أحرى أن يقوم على أساس فكرة الاتصال منه على أساس الأثر والاستجابة »، وذلك عندما تتشكل الدراسة الأدبية، بوصفها فرعاً من علم اجتماع الاتصال؛ ذلك بأن قراءة نص أدبى وفهمه يعدان - كما هو الشأن فى عملية إنتاجه - لونين من النشاط الاجتماعى .

كذلك كانت الوظيفة التوصيلية للأدب هى ماركز عليه شتيرله، وهو تلميذ آخر لياوس، ولكنه يضيف إليها الجانب الشكلى من عملية التوصيل؛ وهو لذلك يهتم بصياغة نظرية شكلية تكميلية فى القراءة، تشتق معاييرها الخاصة لتلقى النصوص الأدبية (الروائية مثلاً) من مفهوم الصنعة الأدبية (الروائية) . وهو بهذا ينحاز فى وضوح إلى ظواهرية إيرز، حيث يدرس الطبيعة الظواهرية للاتصال النصى، وليس تاريخ استجاباتنا للأدب ودلالاتها الضمنية فيما يتعلق بالقراءات الراهنة .

على أن مؤلف الكتاب لم يقتصر على استعراض ما قدمه تلاميذ مدرسة كونستانس المبرزون من إسهام فى صياغة النظرية، بل عرض كذلك لنظرية الاتصال الأدبى على نحو ما خطط لها رولف جريمّنجر، ولجماليات الاتصال

عند جُنْتَرَ فالْدَمَان، والإضافات التي قدمها كل منهما لفهم التلقى في إطار نظرية الاتصال. وكل هذه الإضافات المهمة - وإن لم تقدم العلاج الشامل لآفات الدراسات الأسبق - قد أفادت بلا شك في تذكير أصحاب نظرية التلقى بأن «التلقى ليس سوى جانب واحد من عملية أكثر تعقيداً وشمولاً».

ولم يكن أقل من ذلك أهمية متابعة المؤلف لما كان لنظرية التلقى من وقع في ألمانيا الشرقية (آنذاك)، وما ولدته من منازعات بين النقاد هناك من جانب، ومنظري التلقى، بخاصة ياوس، من جانب آخر. وميزة هذا الاستعراض أنه أبرز جوانب الاختلاف بين نظرية التلقى بوصفها النموذج النقدي الجديد، والنظرية الماركسية في صياغاتها الأصلية والمطورة.

كذلك كان الشأن فيما يتعلق بوقوف المؤلف على نظرية التلقى التجريبية، التي وجدت أنصاراً لها في ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية على السواء؛ فقد كشف هذا الاستعراض ما حاوله الآخذون بهذا المنهج التجريبي من تدارك لما برز في نظرية التلقى، خصوصاً في إطار رواد مدرسة كونستانس، من قصور، لاسيما افتقار تفكيرهم عمومًا إلى التأسيس الاجتماعي فيما يتصل بالقارئ، وإخفاقهم في التمييز الحاسم بين الذات والموضوع.. إلخ. على أن الاتصال المثمر بين المدرستين التفسيرية والتجريبية كان نادرًا للغاية، ولن يعطى الثمار المرجوة منهما إلا إذا خلصت نوايا الفريقين.

## - ٥ -

ومنذ منتصف العقد الثامن من هذا القرن أخذ الركود يتسرب إلى مجال نظرية التلقى، وإن لم يكن ذلك دليلاً على الإفلاس الفكري. وربما كانت ندرة التنظير في هذه الحقبة نتيجة للطرق المسدودة، التي كان لابد أن ينتهي إليها البحث في نظرية التلقى عندما يواجه جملة الأفكار المتصلة بالبنوية، أو بما بعد البنوية، أو بالاتجاهات الطليعية بعامة في فرنسا والولايات المتحدة. ومن ثم يعمد مؤلف الكتاب إلى تقديم دراسة يعرض فيها لمجالات أربعة

أساسية في نظرية الأدب، هي: النص، والقارئ، والتفسير، وتاريخ الأدب، تتضح من خلالها تلك التوجهات الجديدة من الدراسة، كما تتكشف الفروق بين نظرية التلقي وتيارات النقد المعاصرة الأخرى.

وفيما يتصل بالنص فإنه - من منظور جماليات التلقي عند ياكوبس - لا ينفصل عن تاريخ تلقيه؛ وهو وسيط بين الأفق الذي ظهر فيه وآفاقنا الراهنة المتغيرة. وهو لذلك غير مستقر. وهذا ما أكدته إيزر كذلك عندما ذهب إلى أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة، وأن جوهره ومعناه «لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ». ومن ثم زُحزح النص في نظرية التلقي من مركز الدراسة الأدبية، وصار لا يعيش إلا من خلال القارئ، ومن خلال اشتغال القارئ به. ومع ذلك فإن منظري التلقي حين سلبوا النص استقراره، وزحزحوه من مركز الدراسة الأدبية ليضعوا المتلقي مكانه، قد وقعوا في مأزق نظري، لأنهم حين طرحوا مفهوم أفق التوقعات، أو حاولوا وصف العمل على أساس من اللسانيات النصية، أو ذهبوا إلى تعيين النص، كانوا يؤكدون بطريقة أخرى ثبات النص. ومن هنا يختلف موقف منظر مثل ستانلي فش؛ حيث ينقل مسؤولية تفسير النص مباشرة إلى القارئ، وينفي أن تكون هناك «إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق الأعراف، التي سبق أن اتفقت بشأنها الجماعة المفسرة».

وفيما يتصل بالقارئ فقد ظفر في السنوات الأخيرة بعناية خاصة من الدارسين في الساحة الألمانية، على أساس أنه - أي القارئ - هو المصدر النهائي للمعنى وللتاريخ الأدبي. وقد ألحت الدراسات التجريبية على مراقبة الناس الحاليين، وهم يقرءون النصوص، في حين غلب على التوجهات التفسيرية والظواهرية الاعتماد على جملة متنوعة من الأبنية التصورية التعليمية؛ الأمر الذي أشعل النقاش بين الفريقين، لا على مستوى الكليات فحسب، بل في مجال التفصيلات كذلك. فإذا كان إيزر يتحدث - على

سبيل المثال - عن قارئ ضمني للنص، فإن إرثين قلّف يقترح قارئاً مقصوداً: أى القارئ الذى كان فى ذهن المؤلف وهو ينجز عمله. وهو قارئ يصفه قلّف أحياناً بأنه خيالى، أو ملائم، أو نموذجي، أو مثالي، أو محايت - وهى صفات يمكن أن يضاف إليها من خارج ألمانيا صفة المتميز عند ريفاتير، والعارف عند فش، ومستلقى القص عند برنس. وعلى الرغم من وجوه الاختلاف بين الأبنية التصورية التى تشير إليها هذه الصفات، فإنها تترابط جميعاً فى وظيفتها بوصفها أدوات لإنارة العمل.

وهكذا أثبت التحول إلى دراسة القارئ بوصفه مخاطباً أو مستهلكاً أو متلقياً أهميته، سواء نُظر إليه على أنه شخص تاريخي أو بنية تصورية تعليمية. ومع ذلك تظل لنظرية التلقى طبيعتها المحافظة إذا ما عورضت بنماذج ما بعد البنيوية. ولتأكيد هذا يعقد المؤلف مقارنة بين نظرية القارئ عند رولان بارت وعند منظري التلقى، لينتهى إلى أن منظري التلقى إذا كانوا قد أزاحوا بؤرة العمل التفسيري من النص إلى القارئ، فإن نقاد ما بعد البنيوية قد أزاحوا كل بؤرة « عن طريق إضفاء الخاصية النصية على القارئ » نفسه.

ثم تأتى قضية التفسير والبحث عن المعنى. لقد فهم ياوس التفسير على أنه نشاط القارئ فى فهم النص؛ وكذلك الشأن بالنسبة إلى إيزر، الذى ذهب إلى أن المعنى لا يستخرج من النص، أو تشكله المفاتيح النصية، بل الأحرى أنه يتحقق من خلال التفاعل بين القارئ والنص؛ والتفسير عندئذ لا يستلزم استكشاف معنى محدد للنص. وفى هذه الحدود تبدو نظرية التلقى منقطعة عن نظريات التفسير الأقدم، وإن كانت ما تزال - من منظور المؤلف - تحتفظ من « القيم القديمة » بأكثر مما يدرك أصحابها. لقد نقلوا الاهتمام من النص - الذى كان النقد التقليدي يتجه إليه - إلى القارئ المتلقى، ولكن ليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد فى أن متلقى الأدب هو أكثر ثباتاً للفحص والدراسة من



النص الذى قيل إنه متقلب، أو أن قراءة هذه الذات القارئة أيسر وأدق من قراءة ما كانت تقرؤه. وهذا النقد ينسحب كذلك على أشهر ضريين من النقد الأدبى القائم على استجابة القارئ فى الولايات المتحدة، يتمثلان عند يوناتان كلر وستانلى فش؛ أما من منظور النقد «ما بعد الحداثى» فالنشاط النقدي «لا ينطوى على تفسير بقدر ما ينطوى على عمل إبداعي».

وأخيراً تأتي قضية التاريخ الأدبى والتأسيس الجديد له. وفى هذا الإطار اختلفت نظرية التلقي اختلافاً بيناً عن توجهات النقد «الطليعى». لقد حاول ياوس أن يقيم تاريخ الأدب على أساس من جماليات التلقي، معارضاً بذلك موضوعية القرن التاسع عشر التاريخية، التى أخذت بالوجود المستقل للحقائق عن الذات التى تقترب منها. ولكن هذا التوجه قد لقي المعارضة من جانب نقاد ألمانيا الشرقية من جهة، ومن النقاد الطليعيين من جهة أخرى، وفى مقدمتهم ديريدا، الذى رأى أن التاريخ ينتمى إلى النظام الميتافيزيقى الذى عقد هو العزم على تفكيكه، وهایدن هويت، الذى استبعد من المجال التاريخى نظريات الحقيقة واليقين، ورأى الكتابة التاريخية فى جوهرها سرداً روائياً يماثل فى كثير منه كتابة الحكاية؛ وبهذا كان أكثر تميزاً من ياوس، وأكثر ثورية، وأكثر تعلقاً بالأدب.

وبعد فإنه من خلال الملاحظات السابقة المتعلقة بموقف نظرية التلقي من قضايا النص والقارئ والتفسير والتاريخ الأدبى – ربما اتضحت الصعوبات التى واجهتها هذه النظرية، والتى ستظل تواجهها من أجل أن تظفر بالقبول لدى دوائر النقد المعاصرة خارج ألمانيا. ذلك بأن هذه النظرية تحتفظ – من منظور الطليعية النقدية – بقدر جيد من بقايا التراث، فى الوقت الذى تدعى فيه إسقاطه. ويبقى على أصحاب هذه النظرية أن يدخلوا فى حوار مع كل الأطراف يكون لصالح هؤلاء وهؤلاء جميعاً، بل لصالح تحديد النشاط الفكرى على الساحة النقدية بعامة، بعد ما لحقها مؤخراً من ركود.



ها هو ذا الكتاب الذى رأينا أن ننقله إلى العربية، لما له من أهمية تاريخية ونظرية وعملية. فإذا كان صاحبه قد كتبه بالإنجليزية لكى يتيح لأبناء هذه اللغة أن يتعرفوا الفكر النقدي الألماني المعاصر، والنموذج النقدي الجديد الذى طوّره هذا الفكر متمثلاً فيما سمي بنظرية التلقي، فإن ما قصدت إليه هذه الترجمة هي إتاحة هذا الفكر وهذه النظرية للقارئ العربى كذلك، فى وقت مقارب نسبياً. على أن الأمر لا يقتصر على جانب الطرافة هذا؛ فالقيمة الخاصة للكتاب لها كذلك وزنها، إذ يعده البعض أفضل عرض متاح حتى الآن لنظرية التلقي، ويرى أنه المرجع المعتمد لكل من يهتم بهذه النظرية فى الفكر الألماني.

ولست أشك فى أهمية تعرف القارئ العربى هذه النظرية؛ لأن الاشتغال بدور القارئ أو المتلقى فى إطار النظر النقدي العربى الحديث والمعاصر لم يكذباً؛ وسيكون هذا الاشتغال بمثابة مدخل جديد إلى نظرية الأدب، ينير جوانب منها ظلت حتى الآن تعاني التجاهل والإهمال. وإذا كان المؤلف هنا قد وُفق فى صياغة هذه النظرية كما تمثلت فى الفكر النقدي الألماني المعاصر بروافده المختلفة، فإن النظرية نفسها تظل - فى تصورى - قابلة للصياغة وإعادة الصياغة من منظورات فكرية وثقافية مختلفة. ولا أشك فى أن الفكر النقدي العربى فى جملته قديماً وحديثاً ينطوى على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبى أو الفنى، وأن تُنمى لتصنع فى النهاية إطاراً نظرياً خاصاً، يكون بمثابة تطوير أو إضافة إلى النظرية العامة. ويكفى هذا مبرراً للإقدام على ترجمة هذا الكتاب.

وقد يجد القارئ بعض الصعوبة فى قراءة الكتاب، لا فى الترجمة فحسب بل فى الأصل كذلك. والسبب فى ذلك راجع إلى أن المؤلف يسرف أحياناً فى الصياغة التجريدية لأفكار الآخرين التى يعرضها، كما أنه يُدخل فى سياق

عرضه جملاً أو أجزاء من جمل من كلامهم منتزعة من سياقها الأصلي فتكون ناتئة في بعض الأحيان وتتطلب إعمال الفكر؛ هذا في الوقت الذي يحرص فيه المؤلف على أن يكون له موقفه النقدي من الأفكار التي يعرضها فيختلط العرض عندئذ بهذا النقد .

من أجل هذا تتطلب قراءة هذا الكتاب صبراً ودأباً وإعمالاً للفكر، وعند ذاك يتبين القارئ تماسكه الفكري وإحكامه المنهجي . وفي هذا الإطار سوف تتكشف دلالة بعض المواضع الجزئية التي ربما بدت مبهمة للوهلة الأولى . وربما ساعد المخطط العام لحركة الفكر في الكتاب كما عرضته هذه المقدمة على جعل القارئ مطمئناً إلى موطئ قدميه حيثما تقدم في قراءة الكتاب، ليجنى أخيراً الثمرة التي توسمتها حين أقدمت على تحمل عبء هذه الترجمة ومسئولياتها .

عز الدين إسماعيل

## تقديم

من المرجح أن يكون لمصطلح «نظرية الاستقبال» (التلقي) Reception Theroy (\*) وقع غريب لدى المتكلمين بالإنجليزية، الذين لم يواجهوه من قبل. ووفقاً لما أشار إليه هانز روبرت ياوس H.R.Jauss في عام ١٩٧٩ مازحاً، وهو واحد من كبار الممثلين لهذه النظرية، ربما بدت المسائل المتعلقة بالاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب<sup>(١)</sup>. ومع ذلك فإن كلمة «التلقي» بالنسبة إلى المتابعين لصورة النقد الألماني، سواء أكانت منفردة أم في واحد من أشكالها المركبة الكثيرة، كانت هي مفتاح الاهتمامات النظرية خلال العقد ونصف العقد الماضيين. وليست هناك منطقة من مناطق الاهتمام الأدبي لم تؤثر فيها نظرية التلقي؛ فالواقع أن أثاراً منه هذا المنهج قد أثرت كذلك في بعض النظم المتاخمة، مثل علم الاجتماع، وتاريخ الفن. على أن تكاثر الأبحاث النظرية والتطبيقية لم يُفض إلى توحيد للمفهوم، ومازال النزاع قائماً حتى اليوم حول ما تستهدفه الدراسات المتعلقة بالتلقي على وجه التحديد. وربما كانت الصعوبة الأساسية هي في تحديد ما يعنيه المصطلح تحديداً دقيقاً. والواقع أن الاختلاف بين التلقي Rezeption والفاعلية Wirkung (من المعتاد ترجمتها بكلمة الاستجابة أو التأثير) يمثل واحدة من أكثر المضاعفات إلحاحاً؛ فكلاهما يتعلق بما يحدثه العمل في شخص ما من أثر، كما لا يبدو من الممكن الفصل التام بينهما. ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعاً كانت ترى أن التلقي يتعلق بالقارئ، في حين يفترض في

(\*) الترجمة الحرفية للمصطلح هي «نظرية الاستقبال» لكننا فضلنا استخدام كلمة «التلقي» لأنها أقرب إلى الدلالة المقصودة، وهي تلقي القارئ للنصوص الأدبية؛ أما كلمة «الاستقبال» فلها في اللغة العربية تعلقات أخرى، كما هو الشأن في اللغة الإنجليزية (المترجم).

الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية؛ وهو تخصيص غير مُرضٍ كل الرضا بحال من الأحوال . وبطبيعة الحال فقد تضاعفت المشكلات آخر الأمر نتيجة لليسر في تشكيل الكلمات المركبة في اللغة الألمانية . ذلك بأن كلمة تاريخ الفاعلية Wirkungsgeschichte (بالمعنى القديم الدال على « تاريخ الأثر » الذي يحدثه نص ما أو كاتب ما) تستند إلى تراث معرفي ممتد في ألمانيا، يتضمن فحص ما يكون لمؤلف ما من تأثير على الأجيال المتأخرة، وعلى الكتاب اللاحقين به على وجه الخصوص . أما كيف يمكن لهذه الدراسة أن تختلف عن تاريخ التلقي Rezeptionsgeschichte، أو كيف ينبغي التمييز بين جماليات التأثير Wirkungsästhetik وجماليات التلقي Rezip-tionsästhetik فهاتان مشكلتان كثيراً ما برزتا على السطح على مدى العقدين السابقين .

وطبعي ألا تكون هذه التحديدات للمصطلح ومحاولات تدقيقه فارغة من القيمة . ولكنني من أجل التغلب على بعض الاضطراب المحتمل وتبسيطه، تبنت الخطوة التالية : أن « نظرية التلقي » تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ؛ ومن ثم فإنها تستخدم بوصفها مصطلحاً شاملاً، يستوعب مشروعات ياوس وإيزر Iser كليهما، كما يستوعب البحث التجريبي والاشتغال التقليدي بموضوع المؤثرات، وفي مقابل هذا لا تستخدم « جماليات التلقي » إلا في علاقتها بعمل ياوس النظري المبكر ويبقى أن التشكيلات والاستخدامات المركبة الأخرى ينبغي فهمها ببساطة في سياقها .

وستزداد احتمالات الدهشة لدى القارئ المطلع على الاتجاهات الجديدة في النقد الأمريكي، فيتساءل كيف أن نظرية التلقي ترتبط بما قد صار يعرف « بالنقد المتعلق بالقارئ/الاستجابة، ولماذا آثرت أن أفصل بين الألمان وغيرهم من المنظرين الذين يتناولون موضوعات تبدو متماثلة، والإجابة عن هذين

السؤالين واردة؛ فالنقد المتعلق بالقارئ/الاستجابة، شأنه شأن نظرية التلقى، هو مصطلح شامل يؤلف بين نظم مختلفة، مثل «النقد الإجرائي» عند نورمان هولاند Norman Holland، والشعرية البنيوية عند جوناتان كلر Jon-athan Culler، والأسلوبية التأثيرية عند ستانلي فش Stanley Fish، كما أنه يشير كذلك إلى تحوّل عام عن الاهتمام بمؤلف العمل إلى محور النص/القارئ، فضلاً عن أن فلفجانج إيزر الذي سنعرض له بوصفه واحداً من أهم مؤسسي نظرية التلقى، عادة ما يُنظر إليه في الحقيقة بوصفه «ناقداً يتجه إلى «القارئ/الاستجابة» كذلك.

ومع ذلك فإن ما يفصل النقد المتعلق بالقارئ/الاستجابة عن نظرية التلقى يتمثل في عدد من الملامح المهمة. في البداية، وفي المقام الأول، ليست الدلالة ذاتها هي الراهية التي ينضوي تحتها أي ناقد من هؤلاء النقاد؛ فقد أطلقت بحكم الواقع ex post Facto على عدد من الكتاب ربطت بين بعضهم وبعض صلات هزيلة، كما كان تأثير بعضهم في بعض يسيراً للغاية. وهؤلاء المنظرون لا يشاركون في أي حركة نقدية، كما أنه من الواضح أنهم يستجيبون في مناهجهم لأسلاف مختلفين وظروف مختلفة. والنقاد المعنيون بالقارئ/الاستجابة ينتشرون في أنحاء العالم، ويعملون في مؤسسات مختلفة، فلا هم يلتقون على أي أساس منظم، ولا هم ينشرون في المجلات نفسها، أو يحضرون إلى المؤتمرات نفسها؛ وإن أحدث مجموعتين من كتابات النقاد الذين اجتمعوا تحت هذا العنوان تقدمان البرهان الكافي على تباين نظرياتهم. فإذا كان النقد المعنى بالقارئ/الاستجابة قد صار – كما قد يذهب إليه البعض – قوة نقدية، فإن هذا أولى أن يرجع إلى البراعة في صنع اللافات منه إلى تضافر الجهود.

وعلى النقيض من ذلك ينبغي أن تُفهم نظرية التلقى بوصفها إنجازاً أكثر وعياً وأكثر تماسكاً، وهي في أوسع معانيها تعد صدى للتطورات الاجتماعية

والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة. وقد برزت - على نحو ما سنرى في الفصل الأول - بوصفها جهداً جماعياً على المستويين المؤسساتي والنقدي كليهما، مشتملة على تبادل مثمر للأفكار بين ممثليهما. وفضلاً عن هذا فإن كثيرين من المشايخين لهذه الحركة النقدية يرتبطون بجامعة كونستانس، سواء أكانوا أساتذة أم خريجين أم مشاركين في الملتقيات التي تعقد هناك مرة في كل عامين. والأعمال التي تقدم في هذه اللقاءات، والتي تنشر في السلسلة التي تحمل عنوان «البيوطيقا والهرمينيوطيقا» - هذه الأعمال توثق تطور هذا المشروع وتماسكه. وعلى الرغم من أنه من غير الممكن أن يعد كل من يشارك بالحضور إلى هذه المؤتمرات واحداً من المنظرين للتلقي، فإن المجموعة الأصلية على الأقل تضم كثيراً من الدارسين، الذين كانت إضافاتهم في الأغلب الأعم بمثابة توجه ألماني غربي جديد لنظرية الأدب التي عرفت بذلك الاسم.

وأخيراً من الممكن الفصل بين نظرية التلقي والنقد المعنى بالقارئ/الاستجابة على أساس من أن التأثير المتبادل بينهما مفتقد؛ فبعيداً عن إيزر، الذي لقيت كتاباته تغطية ممتنة لدى كلا المعسكرين، لم يكن هناك فعليا اتصال بين الجماعتين. والواقع أنه إذا كانت الهوامش دليلاً ما على التأثير، فإن التبادل بينهما لم يتحقق. ولهذه الأسباب جميعاً بدا لي أن التركيز على المنظرين في ألمانيا الغربية ربما أتاح عرضاً أكثر تماسكاً وأقل إلفاءً لدى قراء الإنجليزية.

وإذا ما عنّ لنا أن نجمع بين النقد المعنى بالقارئ/الاستجابة ونظرية التلقي فإن وجوه التماثل بينهما في المنظور النقدي العام هي في النهاية سطحية للغاية، وتجريدية للغاية.

والهدف الأساسي من الدراسة الآتية هو تقديم نظرية التلقي إلى أولئك الذين يعرفون الألمانية معرفة ضئيلة أو لا يعرفونها. وتحقيقاً لهذا الهدف

ضمنت الفصلين الأولين مادة ذات طابع تمهيدى؛ فالفصل الأول يتناول مقالة ياكوب التأسيسية عن تطور البحث الأدبي، ويحاول أن يصور المناخ الفكرى والسياسى الذى برزت فيه نظرية التلقى، وأن يشرح بعض الأسباب التى أدت إلى سرعة تقبلها. أما الفصل الثانى فإنه يفحص بعضاً من أهم المؤثرات المحلية والأجنبية فى نظرية التلقى، وإرهاصات تصوّر منظور يركز على القارئ فى ألمانيا. ومن جهة أخرى يصبح المنظرون للتلقى هم موضوع الفصلين الثالث والرابع، فى حين تشير الملاحظات الختامية فى الفصل الأخير إلى مشكلات لم تُحل فى نظرية التلقى فى سياق النقد الحديث. ولكى أُيسر الأمر على قراء اللغة الإنجليزية فقد ترجمت كل الاقتباسات وكل العناوين عن الألمانية، كلما أعوزتني الصياغة التى تفي بالمراد.

وعلى الرغم من أن الجمهور الذى استهدفه جمهور غير ملم بالساحة النقدية الألمانية، فإننى على ثقة من أن ما كتبت سيكون له شئ من الأهمية لدى النقاد الذين لهم معرفة أفضل بالاتجاهات الجديدة فى الثقافة الألمانية. وفى حين أن جزءاً كبيراً مما سيأتى قد لا يحمل إلى المشتغلين باللغة الألمانية وآدابها أى جديد بمعنى الكلمة، فإننى آمل أن يقدم - فى أسوأ الأحوال - استعراضاً دقيقاً وممعناً، أو يقدم - فى أفضل الأحوال - دافعاً إلى إعادة التفكير فى هذا الكيان المهم من النقد. وأخيراً فإنه إذا كان هذا الكتاب يؤدى أى دور فى علاج الموقف السابق ذكره عن طريق تقديم منظرى التلقى إلى النقاد المعنيين بالقارئ/الاستجابة، فإنه يكون قد أدى وظيفة نافعة.

EBSCOhost®



## الفصل الأول

### تغير النموذج

### ووظيفته التاريخية الاجتماعية

#### نماذج من تاريخ النقد

فى مقال لهانز روبرت ياوس، صدر فى عام ١٩٦٩ تحت عنوان «التغير فى نموذج الثقافة الأدبية» أَلَم ياوس بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية، وانتهى إلى أن بدايات «ثورة» فى الدراسات الأدبية المعاصرة قد تهيأت. وقد نظر ياوس إلى البحوث الأدبية، مستعيراً فكرتى «النموذج» و«الثورة العلمية» من كتابات توماس س. كون Thomas S. Kuhn، بوصفها إنجازاً شبيهاً بإجراءات العلوم الطبيعية؛ فهو يؤكد أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى تقرب كل جيل من الأجيال المتعاقبة من معرفة حقيقة الأدب، أو من الفهم السليم للأعمال الأدبية المفردة، والأحرى أن التطور تشخصه قفزات نوعية، ومراحل من القطيعة، ومنطلقات جديدة. إن النموذج الذى وجه البحث الأدبى ذات يوم، ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد، أكثر ملاءمة لهذه المهمة، مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب التناول العتيق، إلى أن يثبت - مرة أخرى - أنه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن. إن كل نموذج يحدد لا مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة، التى يتناول النقاد الأدب وفقاً لها، فحسب - وهذا هو البحث الأدبى «المعتاد» فى إطار الهيئة الجامعية - بل يحدد كذلك المبدأ الأدبى المفرد(\*) . وبعبارة أخرى (\*) أى التصور الأساسى الشامل للأدب إجمالاً، الذى تقوم تلك الإجراءات المنهجية لدراسة الأدب على أساسه. (المترجم).

يخلق أى نموذج بعينه تقنيات التفسير والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء.

ولكى يدعم ياوس أطروحته فإنه يقدم مشروعاً يناقش فيه سلسلة من ثلاثة نماذج سابقة، وما يرى أنه النموذج الناشئ فى الدراسات الأدبية. وهو فى تتبعه لمرحلة من البحث الأدبى «ممهدة للاتجاه العلمى» يلاحظ بزوغ نموذج «إنسانى كلاسيكى». وهذا المعيار يتضمن بالنسبة إلى الدراسات الأدبية إجراء تقارن بمقتضاه الأعمال الأدبية بمثيلاتها من أعمال القدامى المسلم بوجودها. فالأعمال التى نجحت فى محاكاة الأعمال الكلاسيكية قد حكم لها بالجوادة أو القبول، والأعمال التى خرجت على التقاليد فى النماذج التى حظيت بالاحترام على مدى الزمن قد حكم عليها بأنها رديئة أو غير مرضية. وكانت مهمة الناقد الأدبى هى أن يقيس الأعمال الأدبية فى الحاضر وفقاً لقوانين مقررة، وأن يحدد - من ثم - ما إذا كانت تفى، أو لا تفى، بمطالب المنجزات الشعرية المعتمدة.

وقد كان انهيار هذا النموذج فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر جزءاً من «الثورة العلمية» فى مفهوم التاريخ، التى قامت فى أعقاب تكوين الدول القومية والمساعى المبذولة من أجل تحقيق وحدة قومية تشمل أوروبا كلها. وقد كان من نتائج المتغيرات السياسية والمطالب الإيديولوجية أن أصبح التاريخ الأدبى مطلباً للشرعية القومية يتسم بالمثالية. وترتب على هذا أن النشاط الذى تركز فى دراسة المصادر قد حاول إعادة بناء التاريخ المهد لنصوص العصور الوسطى المعيارية، ونشر طبعات محررة من التراث القومى. وقد أنتجت المعالجة الوضعية لهذا النموذج، المقبولة على وجه العموم - أنتجت تواريخ الأدب القومية المشهورة، التى ارتبطت بأسماء جرفينوس Gervinus وشيرر Scherer ودى سانكتس De Sanctis، ولانسون Lanson. وهذه «الوضعية ذات النزعة التاريخانية historicist positivist»، غالباً ما تتطابق

منهجياً مع المعالجة الآلية للنصوص الأدبية، ومع نظر ضيق تغلب عليه الشوفينية. ويلاحظ ياوس أن آثاراً من هذا النموذج ما تزال قائمة حتى اليوم، ويسوق أمثلة من أسئلة الامتحان الحكومية الرسمية، ومن معظم الثقافة الماركسية، دليلاً على استمرارية هذا المنظور. ومع ذلك فإنه بقيام الحرب العالمية الأولى كان هذا النموذج قد استنفد جدواه في مجال البحث الأدبي المثمر.

ومن خلال «الشعور المتزايد بالاستياء من الزهد الوضعي» (\*) يبرز نموذج ثالث يسميه ياوس النموذج «الشكلاني الجمالي». ويرتبط بهذا النموذج عدد من المناهج المختلفة، كدراسات ليو شبتزر Leo Spitzer الأسلوبية، وما يسمى على وجه التقريب «تاريخ الأفكار» Geistesgeschichte عند أوسكار فالسل Oskar Valzel، وكذلك الشكلانية الروسية والنقد الجديد. والذي يربط بين هؤلاء النقاد المختلفين وهذه المدارس المختلفة هو التحول عن الشروح التاريخية، المعتمدة على السببية، إلى التركيز على العمل الأدبي نفسه. لقد أمد الوصف الدقيق للصناعة اللغوية، وللوسائل الأدبية، وللتكوين والبنية - أمدت جميعاً الدراسين الممثلين لهذا النموذج بمجموعة منتظمة من أدوات التحليل الشارحة. وقد أضفت هذه المعالجة في الوقت نفسه الشرعية على الانهماك في الأدب على هذا النحو، عن طريق الصعود بالعمل الأدبي إلى المنزلة التي يكون فيها موضوعاً للدراسة مكتفياً بذاته.

### النموذج الجديد:

لكن ياوس يستكشف علامات على أن هذا النموذج قد صار مستهلكاً منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. فاستعادة النزعة التفسيرية (الهرمنيوطيقا) الفلسفية لمكانتها، والدعوة إلى نقد يقوم على قدر أكبر من الصلة الوثيقة بالمجتمع، وظهور بدائل مثل النقد القائم على الأنماط الأصلية archetypal

(\*) المقصود هو زهد الوضعيين في كل ما ليس وضعياً. (المترجم).

Criticism عند نورثروب فراي Northrop Fry أو كالبنيوية - كل ذلك عنده كان بمثابة أعراض لأزمة تحل بالنموذج الثالث. ومع ذلك فليس هناك في الوقت الراهن مؤشرات منضبطة إلى التكوين المحدد للاتجاه الجديد؛ فعلى الرغم من أن البنيوية - وربما أضاف ياوس إليها كذلك أشكالاً مختلفة من «ما بعد البنيوية Post-Structuralism» - قد تبدو مرشحاً محتملاً لاحتلال مكانة النموذج الثقافي الجديد، يعتقد ياوس أن أصولها القائمة على معارضة مدرسة الفكر التاريخي - اللغوي، وأن تنوع الاتجاهات النقدية التي ظهرت فيها، يستبعدانها مؤقتاً من دائرة النظر. ذلك بأن قيمتها الأساسية حتى الآن قد تمثلت في دعواهم إلى البحث الأدبي لأن يدخل المقولات والإجراءات التي طورها الألسنيون إلى مجال تحليل الأعمال الأدبية.

وعلى الرغم من أن الاتجاه المنهجي للنموذج الرابع لا يمكن تحديده حتى الآن تحديداً دقيقاً، فإن ياوس يقوم بإيجاز المطالب التي ينبغي له الوفاء بها. وفي المقام الأول يأتي مطلب مؤداه أن كل نموذج سابق كان كذلك ملبياً لمطالب تفسير الفن في الماضي وتوصيله وتحقيقه:

«إن هذا الإنجاز التميز (للمنموذج) ... هو القدرة على انتزاع الأعمال الفنية من الماضي عن طريق التفسيرات الجديدة، وترجمتها إلى حاضر جديد، وجعل التجارب المختزنة في الماضي سهلة المنال مرة أخرى، أو - بعبارة أخرى - طرح أسئلة يعاد طرحها على يد كل جيل، ويكون فن الماضي قادراً على الحوار معها، وعلى أن يقدم إلينا الإجابات عنها» (ص ٥٤، ٥٥).

وفضلاً عن هذا فإن أي نموذج جديد يُواجه في المجتمع المعاصر بمزيد من الرفض. ذلك بأن الأهمية المتزايدة لوسائل الإعلام تضطر أي نموذج يُراد له أن يكون ذا فاعلية في المستقبل إلى أن يؤسس المناهج القادرة على أن تتناول على نحو ملائم نطاقاً مكتملاً من الحقائق «الجمالية والشبيهة بالجمالية» غير

المتوقعة حتى الآن. ويحدد ياوس، وقد وعى هذه العوامل، ثلاثة مطالب منهجية للنموذج الرابع:

١ - انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقى/ التاريخي، شأنها شأن الصلة بين الفن، والتاريخ، والواقع الاجتماعي.

٢ - الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية (وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة).

٣ - اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية Wirkung) (لا تكون مقصورة على الوصف)، وبلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب «الطبقة العليا» بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري. (ص ٥٦).

ولا يمكن أن يقال إنه لم تتخذ على الإطلاق خطوات تمهيدية نحو تحقيق نموذج كهذا؛ فمن الممكن - كما يرى ياوس - التماس هذه الخطوات في عمليات الإصلاح التي قام بها قسم الأدب في جامعة كونستانس، حيث يعمل ياوس وفلفجانج إيزر كلاهما.

وفي هذا المقال لا يذكر ياوس على الإطلاق نظرية التلقى باسمها، ومع ذلك فمن الواضح أنها المرشح المفضل لديه لأن تكون النموذج الرابع. ذلك بأن النظريتين الرئيسيتين المتنافستين على الوضع النموذجي، اللتين استطاعتا كلاتهما التغلغل في المجال الأكاديمي الألماني خلال الستينيات المتأخرة، لم تكونا مؤهلتين كذلك لأسباب مريبة بعض الشيء. لقد صُرف النظر عن الماركسية لأنها عُدت قائمة على إجراءات آلية فحسب، ومن ثم كان من الممكن إرجاعها في سر إلى صندوق مخلفات النزعة التاريخية/الوضعية.

أما البنيوية فعلى الرغم من أنها حققت درجة من الشرعية، كانت - في

التحليل الأخير - مثاراً للشك من حيث إنها لم تتمثل فيها الوحدة اللازمة للوضع النموذجي. ولم يبدُ قادراً على الوفاء بالمطالب الثلاثة التي طرحها ياوس سوى نظرية التلقي. وعلى الرغم من أن هذا لم يُقرر في وضوح قط، فسوف ينتهي القارئ اليقظ بلاشك إلى هذه النتيجة كذلك.

### الثورات العلمية والبحث الأدبي:

إن تطويع نموذج الثورات العلمية<sup>(١)</sup> عند كون Kohn ليلائم تاريخ البحث الأدبي يبدو كذلك أداة لزيادة جاذبية نظرية التلقي؛ فبعد أن عرّف ياوس المحاولة العلمية بأنها مشروع غير متواصل، أصبح - أي ياوس - أكثر اقتداراً على تأكيد طرافة جهوده الخاصة. ومن ثم فإن الاستمرارية مع المحاولات السابقة لشرح الاستجابة الفنية قد قطعت بصورة فعلية، وأصبح الجانب الابتكاري من الناحية المنهجية لنظرية التلقي مضموناً. فضلاً عن هذا فإن هذا التطويع لمفهوم الثورة العلمية في إبان مناخ الستينيات المتأخرة المضطرب في الجامعات الألمانية، كانت له جاذبية كامنة لدى الطلبة وشباب الباحثين. وقد وجد هؤلاء أنفسهم، وقد تبنا موقف ياوس من التلقي، في «موقف مضاد» للمؤسسة الرسمية، كما كانوا واثقين من الوضع الريادي لعملهم.

ومع ذلك ينبغي ملاحظة أن ياوس قد اضطر إلى تحاشي مجموعة من المشكلات المهمة الكامنة في عملية نقل نظرية كون. فعلى سبيل المثال يذهب كون إلى أن «الجماعة العلمية» نمط خاص من التصنيف الاجتماعي يستقل نسبياً عن التنظيمات الأخرى. وهو يشعر كذلك بأن هناك حقبة طويلة يكون فيها العلم «منتظماً» عندما يقوم العلماء بفحوص تتفاوت في روتينيتها قلة وكثرة، وفقاً للممارسات المستقرة. وفي خلال هذه الحقب تظهر ندرة نسبية من النماذج المتنافسة، ثم يسود نموذج منفرد، ويصبح صالحاً ومقبولاً على نحو عالمي في الغالب لدى الجماعة العلمية.

ومن الواضح أن حدود تطبيق هذه الأفكار في مجال البحث الأدبي ضيقة.

فالجامعات الأدبية - إذا تسامحنا في سحب هذا المصطلح على المجال الأدبي - هي في الغالب أكثر تورطاً في مجادلات حول «النموذج» ذات طبيعة أكثر تعقيداً. إن الاستمرارية في مجال النقد الماركسي أو الفكر البنوي، أو الولع الحالي بالمناهج الوضعية الجديدة في بعض الدوائر الأوربية، أو الدأب لدى كثير من الجامعات الأمريكية على مواصلة مشروعات النقد الجديد - توحى جميعاً بأنه من الصعب الكلام عن حقبة من البحث «المنتظم». إن أى عالم فيزيائي لن يؤخذ مأخذ الجد إذا هو ناصر العودة إلى نيوتن، ولكن علماء الأدب مازالوا يجدون الآذان تصغى إليهم في اهتمام، عندما يعرضون المناهج الظواهرية والمحايثة immanent بوصفها أكثر الطرق وفاء بتفسير النصوص. ولو أن المرء نظر إلى هوامش الدراسات العلمية، وهي تمثل - وفقاً لما يذهب إليه كون - علامة على النموذج المقبول، لوجد نفسه مدفوعاً إلى أن يستخلص حقيقة مؤداها أنه من الواجب علينا في حقل الدراسات الثقافية أن نتكلم عن جماعات شبه مستقلة، يكون لكل جماعة منها نموذجها الخاص، أخرى من أن نتكلم عن تتابع ممتد لنماذج متميزة تمايزاً واضحاً.

#### النهضة الدرامية لنظرية التلقى:

وليست مهمة هذا الفصل إعادة كتابة مخطط يابوس لتاريخ النظرية الأدبية، كما أنها ليست تصحيحاً لتطويعه شكل النموذج أو كشفاً لزيغته؛ إنها بالأحرى محاولة لفهم كيف تسنى لنظرية التلقى، التي كانت في الواقع مجهولة في عام ١٩٦٥، أن تصبح على هذا القدر من الذبوع في العقد التالي. ومن هذا تكتسب مناقشة الكيفية التي تتغير بها النماذج في مجال البحث الأدبي أهميتها من حيث إنها تستتبع ظهور نظرية التلقى ذاتها. وعلى الرغم من أن المقال الذي يتحدث عن «النموذج» قد لا يمدنا بشرح شاف لهذه الظاهرة، فإنه يلقي بالتأكيد بعض الضوء على الكيفية التي فهمت بها نظرية التلقى في سنواتها الأولى؛ فمن الممكن النظر إلى ألوان الدعاوى، والتحيزات، والتضارب، في مقال يابوس، بوصفها مؤشرات في ذاتها إلى



الطريقة التي تم بها حَزْمُ هذا النموذج، وترويجه، واستهلاكه.

ومع ذلك فإنه عند التأمل لا يكاد يبدو أن هذا النموذج قد تطلب هذه «الدعاية الصعبة»؛ فالحق أنه قد أثبت أنه عنصر من أكثر العناصر قبولاً للتسويق، التي أنتجتها الجماعة العلمية على الإطلاق. وسواء تفكر المرء في ظهور نظرية التلقى بوصفه تغييراً في النموذج، أو - على نحو أكثر تواضعاً - بوصفه نقلة في مجال الاهتمام، فليس في وسع أحد اليوم أن ينكر جاداً الأثر الهائل الذي أحدثته نظرية التلقى في مجال تفسير الأدب والفن.

وقد يكون ذكر بعض الأمثلة صالحاً لتوثيق المدى البعيد لما أحدثته النظرية من تأثير. ففي عام ١٩٧٧ ظهر ثبت (ببليوجرافي) فيما يزيد على ستين صفحة في كتاب جنتر جرم Gunter Grimm المسمى «تاريخ التلقى - Rezeptionsgeschichte»<sup>(٢)</sup>؛ ومعظم المدخلات في هذا الثبت كان قد طبع خلال العقود السابقة. وفي خلال الخمسة عشر عاماً الماضية تناولت خمس على الأقل من المراجعات أو المجاميع البحثية المشكلات المطروحة في مجال التلقى أو المتعلقة بالتوجه نحو القارئ، هذا وقد خصصت مجلة علم الأدب واللغوية Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (١٩٧٤)، ومجلة أبحاث أمستردام في العلوم الجرمانية الحديثة Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik (١٩٧٤)، ومجلة درس في الألمانية Deutsch - unterrichtet (١٩٧٧). ومجلة مؤلفات وانتقادات Oeuvres et critiques (١٩٧٧ - ١٩٧٨)، ومجلة فن الأدب Poétique (١٩٧٩) - خصصت أعداداً منها بأكملها لهذا الموضوع. وقد نشرت مجلة فن الأدب (الألمانية) Poetica في عامي ١٩٧٥ و ١٩٧٦ فصلتين اختباريتين عن «جماليات التلقى»، كما أفرد مؤتمر المعلمين الألمان الذي عقد في مدينة اشتوتجارت في ١٩٧٢ قسمين كاملين منه، وأجزاء من أقسام أخرى كذلك لفحص هذا التطور الجديد في مجال النظرية. وفي عام ١٩٧٩ كان الموضوع



العام الذى اتجه إليه مؤتمر الجمعية الدولية للأدب المقارن هو «الاتصال الأدبي والتلقى»؛ وقد نُشرت أعمال المؤتمر فى العام التالى فى مجلد يقع فى ٤٣٦ صفحة<sup>(٣)</sup>. وعلى أساس التطبيق المادى على الموضوعات الأدبية، لا تكاد تكون هناك منطقة لم تظفر بالعناية؛ فقد استخدمت نظرية التلقى على نحو أو آخر لمناقشة أغاني التروبادور الفرنسية، وتراث الرواية الإنجليزية، والرواية الجديدة، والسيرالية، وملحمة نيبيلونجند Nibelungenlied، وإميليا جالتوتى للسنج، وفترت لجوته، وسملك الطرخين لجرهارد هاوبتمان، وشموس الخيوط لسيلان، وحكايات كوينر لبرخت، ومخدر موضعى لجراس، وقائمة من الموضوعات الأخرى أطول من أن نحصىها هنا. والواقع أن كل منظور منهجى وكل مجال من مجالات الاهتمام الأدبى، بدءاً من الماركسيين إلى النقاد التقليديين، ومن العلماء الكلاسيكيين والمشتغلين بالعصور الوسطى إلى المتخصصين المحدثين، قد استجاب للتحدى الذى طرحته نظرية التلقى.

إن توثيق المدى الواسع للاستجابة لدى العلماء والنقاد أيسر بطبيعة الحال من شرح السبب فى حدوث هذه الاستجابة، وربما كان «استهلاك» المناهج القديمة، و«السخط» بصفة عامة، قد قاما بدور فيما أحرزته من قبول سريع؛ ولكن هذا النوع من التفسير السيكلوجى البديل يثير بالضرورة من الأسئلة أكثر مما يقدم الإجابة. هذا فضلاً على أنه يخلط بين الأعراض والأسباب؛ فإذا استولى السخط على جيل من العلماء وصاروا غير راضين عن الممارسات النقدية الجارية، تكون هذه المواقف هى فى ذاتها استجابات للتغير وليست أسباباً له. ومن ثم فإن أصول هذا المنهج الجديد المزعوم لابد من البحث عنها بصورة نهائية خلال سياق الحياة الألمانية الاجتماعية والفكرية والأكاديمية فى إبان هذه الحقبة. وسوف يكون من الصعب محاولة شرح هذا التطور المعقد فى جمل محدودة، ولكننا إذا عَدَدْنَا ظهور نظرية التلقى صدى للأزمة المنهجية فى مجال الدراسات الأدبية التى نشأت خلال الستينيات، فعندئذ ربما كنا قادرين على فهم مظهر واحد على الأقل من مظاهر الحد المشترك بين

النظرية الأدبية والمجال الاجتماعي الأوسع.

إن هذه الأزمة في مجال البحث الأدبي كانت كذلك ثمرة لسلسلة من العوامل التي تغلغلت في كل مجال تقريباً من مجالات الحياة الألمانية، ومع المخاطرة بأن نُتهم بمشايعة نموذج تاريخاني - وضعي فإننا ربما مهدنا لدراسة جذور هذه الأزمة العريضة بالملاحظات الآتية. ففي المجال الاقتصادي أفضت نهاية «المعجزة الاقتصادية»، وما حملته من وعد بالنمو والنجاح غير المحدودين، شأنها في هذا شأن الامارات الأولى لعملية التراجع في منتصف العقد - أفضت إلى موقف في ألمانيا الغربية أكثر تشككاً إزاء البنيات العامة والمؤسساتية. وعلى الساحة السياسية كانت نهاية عهد أديناور في عام ١٩٦٣، وكان الائتلاف الكبير بين الأحزاب في عام ١٩٦٦، وصعود الحزب الاشتراكي الألماني SPD إلى السلطة على أساس غير اشتراكي - كان كلاهما عَرَضاً من أعراض التغير، وباعثاً على مزيد من التفكير (والعمل). وعلى سبيل المثال لم يكن من باب المصادفة أن بدأت المعارضة خارج البرلمان في هذا المناخ من التحول الاقتصادي والسياسي. ومن الممكن في يسر أن تمتد قائمة العوامل التي كانت بمثابة نتائج للتغير أو دوافع له. لقد كانت محاكمة أَيْخمان في ١٩٦٠ - ١٩٦١، والمحاولة الأولى التي لقيت التأييد للتصالح مع الجمهورية الثالثة تاريخياً، والتحقيق النهائي - مع بناء سور برلين - من أن الآمال في الوحدة الألمانية كانت بلا طائل، والاعتراف بأن ألمانيا الغربية جزء من تحالف «إمبريالي» كان في ذلك الوقت يشن حرباً وحشية مدمرة في فيتنام، ثم ظهور الحركة الطلابية، وبلوغ جيل ما بعد الحرب، ومن ثم جيل ما بعد العهد النازي، مرحلة النضج - هذه العوامل جميعاً أدت دوراً ما في تطور وعي جديد في المجتمع الألماني الغربي، يضاف إلى العقلية التي أصابها التغير في أواخر الستينيات.

## تقويم جديد للمنهجية والمبادئ :

إن أوضح التجليات المتعلقة بأزمة الدراسات الأدبية قد ظهرت في حقل اللغة والأدب الألمانيين؛ فقد حاول شباب الأكاديميين في الستينيات بوقوفهم، سواء ضد آثار منهجية الاشتراكية الدولية أو ضد الممارسات غير الملتزمة، التي يُفترض فيها حيادها العلمي، والتي طُرحت في أعقاب الحرب - (حاولوا) أن يعيدوا التفكير في الإمكانيات المتعلقة بأبحاث المستقبل. وتحدث وثيقة من أكثر وثائق هذه الأزمة شهرة، تحمل عنوان «وجهات نظر لدراسة جرمانية مستقبلية» (١٩٦٩) *Ansichten einer künftigen Germanistik* (٤) - .

تحدث عن حقل الدراسات الألمانية بوصفه «تخصصاً ضاراً»، وتحاول العثور على حل ما «للتعاسة» المهيمنة (ص ٧)، وتُختتم هذه المجموعة من المقالات «بمذكرة من أجل إصلاح دراسة الألسنية والأدب»، تقترح تغييرات كاسحة في البرامج الأكاديمية (ص ٢١٩، ٢٢٢). ولم يكن من باب المصادفة أن عدداً من أهم النقد في المراحل الأولى لنظرية التلقي - منهم ياكوب وإيزر وسيفريد شفت - كانوا من المشاركين في التوقيع على هذه الوثيقة. والكتاب الذي جاء مكملًا لهذا المجلد، وعنوانه «وجهات نظر جديدة لدراسة جرمانية مستقبلية» (١٩٧٣) *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik* (٥) هو كذلك أكثر تعلقاً بموضوع اهتمامنا، وقد جُمعت إسهامات القسم الأول منه تحت عنوان «المشكلات الخاصة بتاريخ للأدب يتعلق بالمجتمع والتلقي»، في حين اتصلت بصورة جزئية المجموعتان الباقيتان من الدراسات، اللتان تحملان العنوانين «نقد الألسنية» و«البحث الأدبي ودراسة الاتصال» - اتصلت كذلك بمقولات ترتبط بنظرية التلقي. وهكذا كان مؤسسو نظرية التلقي منخرطين في إعادة صياغة الدراسات الأدبية في ألمانيا الغربية على المستويين المؤسساتي والمنهجي كليهما. لقد كان التوجه إلى نظرية التلقي بوصفها حلاً ممكنًا لأزمة المنهجية الأدبية، يعززها المجلد الثاني من وجهات النظر *Ansichten* - كان يمثل جانباً من أهم جوانب هذا التحول في

مجال الاهتمام الثقافي، كما أنه يمثل في ذاته جانباً من اهتمام أكثر عمومية بعلم المناهج، الذي كان بروزه متواصلاً مع الهجمات الموجهة إلى الأكاديمية أو الناشئة فيها. وهكذا أخذ شباب الباحثين يناقشون ادعاءات أسلافهم، ما كان منها خفياً ومالم يكن على هذا النحو من الخفاء، وأصبحت حلقات البحث التمهيدية، المكرسة لتفحص الإجراءات المنهجية، عنصراً أساسياً في المناهج التعليمية.

وسرعان ما عرفت سوق النشر الجامعية أيضاً من الكتب التي تتناول طرق مقارنة الآداب المختلفة. وقد أدى معظم هذه الأعمال التمهيدية المنهجية وظيفة مزدوجة؛ فقد أعدت بادی الأمر لتحذير الطلبة المبتدئين من مخاطر المناهج السابقة، ثم لطرح بدائل لهذا الميراث بطريقة خفية وملفوفة في حذق. لقد رفضت منهجية قلفجانب كايزر Wolfgang Kayser «الشكلانية»، المتمثلة في كتابه «العمل الفني اللغوي» (١٩٤٨) Das sprachliche Kunstwerk، كما رفض كتاب إميل شتايجر Emil Staiger المسمى «فن التفسير»<sup>(٦)</sup> (١٩٥٥) Die Kunst der Interpretation، وذلك بوصفهما من مخلفات الماضي، أو لانتماهما إلى النخبة، وكانت الذريعة لتبني دراسة أكثر اعتماداً على الناحية التاريخية ولتوجيهها واضحة في أشكال العرض. وفي هذا المناخ من مراجعة الممارسات السابقة والبحث عن طريق جديدة؛ في هذا المناخ من الاضطراب والتمرد المنهجي، يصبح من السهل لا مجرد فهم السبب في أن نظرية التلقي جذبت إليها ذلك الحشد القوي من الأتباع فحسب، بل فهم السبب كذلك في أن الإعلان عن «ثورة علمية» كان أداة مناسبة لزمناها، وملائمة للمناداة بموقف معارض للوضع الراهن Status quo.

وقد بدا أن البديل من المنحى المعنى بالتلقي يخاطب كذلك قطاعاً رئيسياً في مجال الدراسة الأدبية؛ فكما رأينا من قبل، استتبع إحدى مهمات يافوس الأساسية من أجل تحقيق نموذج فكري ناجح، التوسل بالمبادئ وإعادة

صياغتها. وقد بدأ المرء يواجه حقاً خلال النصف الثاني من العقد السابع هذا النوع من معاودة التفكير في الأعمال المعترف بها في تاريخ الأدب الألماني. وكانت المبادئ المقررة قد خضعت لتعديلات لافتة للنظر، نتيجة لتأثرها جزئياً بالدراسات الصادرة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية؛ تلك الدراسات التي كانت تنطوي منذ بدايتها على فكرة مختلفة تماماً عن التراث الأدبي، روجها شباب الباحثين في داخل ألمانيا الغربية وفي خارجها على السواء. ذلك بأن أعمال جوته وشيلر، ومجالى الإتقان السرمدية، المرتبطة بالكلاسيكية الألمانية، كانت قد قوبلت بالكتيبات ذات الطابع الثوري، وبمصرح اليعاقبة الألمان German Jacobins (\*) الراديكالي. وقد حل محل الكتاب المحافظين الذين ينتمون إلى منتصف القرن التاسع عشر، مثل إدوارد موريكه Eduard Morike، وأدلبرت اشتفتر Adalbert Stifter - حل محلهم إلى حد بعيد الشعراء الغنائيون المنضوون في ذلك الاتجاه في مرحلة ما قبل مارس (\*\*). Vor-marz أو ما قبل عام ١٩٤٨، كما كان على عمالقة القرن العشرين، وبخاصة فرانز كافكا، وراينر ماريا ريلكه، وتوماس مان، أن يقتسموا أكاليل غارهم مع الكتاب البروليتاريين والاشتراكيين الذين استكشفوا حديثاً.

وقد أعيد كذلك فحص نتاج المؤلفين الذين كانوا قد نسبوا إلى المبادئ القديمة وإن حدث ذلك على مضض، وغالباً وفقاً لمسوغات تقف بمعزل عن السياسة. ومن ثم هبط فريدريك هولدرلين من سماواته الهيدجرية (نسبة إلى هيدجر) إلى الواقع اليعقوبي Jacobin، ونظر إلى جان پاول بوصفه شريكاً في معارضة سياسية، كما أطلق جورج بخنر من تشاؤمه الوجودي، ودفع به في اتجاه الطليعة الثورية، وصارت قصائد هاينرش هاينى الرومانسية أقل أهمية من صحافته النقدية، ومن صداقته لماركس.

(\*) يرتبط اسم اليعاقبة أصلاً بالثورة الفرنسية. (المترجم).

(\*\*) المقصود بما قبل مارس الحقبة التي سبقت ثورة ١٨٤٨. (المترجم).

لقد ادعت نظرية التلقي لنفسها الكفاءة في معالجة المعضلة المبدئية بطريقتين انطوتتا على نتائج متعارضة، فمن جهة كانت هذه النظرية بمثابة منهج لإعادة النظر في القواعد القديمة، ولإعادة تقويم الماضي، ومن ثم إنقاذ المستويات القديمة من هذا العدوان المتمثل في القرصنة الوقحة. ومن جهة أخرى قدمت هذه النظرية، على نحو ما أوضح ياوس في إشارته إلى أجهزة الإعلام والأدب الشعبي، أساساً لتحليل تلك الأعمال التي كان التقليد قد جرى على استبعادها، كما قدمت الأسباب القائمة وراء هذه المحذوفات. وفي سياق هذه الصراعات حول تحقيق قواعد مقبولة، كان الوعد بقواعد مُعدلة وقابلة للتعديل على الدوام يمثل جانباً من جاذبية النظرية لا يخلو من دلالة.

### ارتباطات النظرية بالأدب المعاصر:

ربما كان الأهم مع ذلك من الوعد بتجديد الماضي هو القدرة على الارتباط بالحاضر. وهذه الساحة أيضاً لم تهملها نظرية التلقي. فإذا فهمنا نظرية التلقي بوصفها توجيهاً مجدداً عاماً للانتباه إلى محور القارئ وجمهور المتلقين لاتضح عندئذ جملة من عناصر التوازي بين الأدب الألماني في حقبة الستينيات وما حدث من تحول في وجهات النظر النقدية. وربما كانت نهضة الأدب الوثائقي أوضح مثل على هذا. ويلاحظ المرء أنه بدءاً من «النائب» (١٩٦٣) لرولف هوخهوت إلى «في مسألة روبرت أوبنهايمر» (١٩٦٤) أو «التحقيق» (١٩٦٥) لبيترفايس – يلاحظ تطوراً من الاهتمام بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة. وفي مسرحية وثائقية، هي في الواقع مسرحية «إشاعة هافانا» (١٩٧٠) لهانز ماجنس إنسنزبرجر، دخل أفراد من الجمهور بعد العرض في مناقشات، وأذيعت الأمسية كلها من التليفزيون الوطني، وكان القصد من ذلك هو تحقيق أوسع مدى من انهماك الجمهور في الأمر والتأثير فيه على السواء. أضف إلى هذا أنه يمكن الإشارة إلى مسرحيتين مبكرتين لبيتر هاندكه، هما «إغضاب الجمهور» (١٩٦٦)،

و«كسبار» (١٩٦٧)، تحاول كلتاهما تحطيم الحدود التقليدية بين المشاهد وما يجرى على خشبة المسرح، مستخدمة لذلك مجموعة متنوعة من الوسائل الفنية غير المألوفة.

كذلك فإن الرواية فى هذه الحقبة تعلن عن اهتمام متزايد باستجابة القارئ. وسيكون كافياً، من أجل الإيجاز، إيراد مثلين هنا، أولهما رواية «إفرايم» (١٩٦٧) للروائي السويسرى ألفرد أندرش، والثانى رواية «يعقوب الكذاب» (١٩٦٨) للمؤلف الألمانى الشرقى بوريك بيكر؛ وكلتا الروائيتين كانت عملاً واسع الانتشار بمعنى الكلمة، وكانت معاصرة تقريباً للبيانات الأولى لنظرية التلقى. وفى رواية «إفرايم» يحاول أندرش أن يشغل القارئ بعدد من الأدوات المشتعلة على إشارات خاصة ومتكررة إلى «القارئ المفترض».

أما بيكر فإنه يتلاعب بتوقعات القارئ عن طريق تقديم نهايتين: الأولى نهاية سعيدة لم تحدث؛ والثانية، التى تمثل المجرى الفعلى للأحداث، تنتهى بالشخصية الرئيسية إلى غرفة الغاز. وفى اختصار يدمج كلا العاملين القارئ فى بنية القص، عن طريق مشاركته فى الاستجابات وفى التفكير فى الطرق المعهودة، التى تتجه فيها النصوص إلى جمهور مجهول.

ولا تستطيع التغيرات البنائية فى أدب الستينيات، شأنها شأن أى عامل منفرد، أن تشرح السبب فى قيام نظرية التلقى. وأغلب الظن أن التخطيط السابق للاعتبارات الاجتماعية والدراسية والأدبية يمكن أن يقدم نوعاً من التبصر بالمناخ الذى جعل التغيير فى المنهج ممكناً. والأفضل أن يقال إن جوانب الحياة الاجتماعية الألمانية المختلفة قد شكلت الظروف اللازمة لإمكانية تشكيل هذا المنظور الجديد بمعنى الكلمة فى مجال الدراسات الأدبية وتقبله ورواجه، من أن يقال إنها هيأت الأسباب التى كانت نظرية التلقى نتيجة لها لا مندوحة عنها. وكما لاحظ ياوس فى مستهل مقال عن «النموذج» لا



تهبط المناهج من السماء، ولكن لها موقعاً من التاريخ (ص ٤٥). وليست نظرية التلقي استثناء من هذه القاعدة؛ فقد تطورت في وضع من الحياة الألمانية الأدبية والسياسية يغلب عليه طابع الصراع، ومن ثم احتلت مكانها في المجال النقدي من خلال أشكال معقدة من الحوار والجدل مع المناهج والتقاليد الأخرى. وهي لم تجد نفسها مضطرة إلى رفض الاتجاهات المنافسة بالإعلان عن تقادمها ونقصها فحسب، بل كان عليها كذلك أن تدعى لنفسها، خصوصاً في مراحلها الأولى، الثورة والجدة.

وإذا نحن عدنا إلى التأمل في مقال ياوس عن «النموذج»، فإن هذا المقال نفسه يمكن الحكم عليه بطريقة نموذجية على نحو لم يكن ليتوهمه مطلقاً في زمن كتابته. ذلك بأنه يبدو في سياق الستينيات المتأخرة كما لو كان نموذجاً أولياً لبيان صيغ صياغة العالم. ويسعى هذا المقال إلى أن يكون مقنعاً عن طريق استغلاله للبلاغة قدر استغلاله للمنطق، معتمداً على التمثيل أكثر من اعتماده على الحجة المتناسكة. وقد وضع هذا المقال -بتبنيه نظرية «كون» الواسعة الانتشار عن التغيير المدروس- «تخطيطاً موضوعياً» كان لابد لحصيلته أن تكون في صالح نظرية التلقي. وهو يرفضه مع ذلك أن يطلق اسماً على هذه الحويلة كان يسعى إلى إقناع القارئ - رجلاً كان أو امرأة - بأنه إنما يصل في حرية إلى الخلاصة الصحيحة. ثم إنه بتقديمه نظرية التلقي بطريقة ضمنية بوصفها حلاً للضرورة و«ثورة علمية»، قد طرح في الوقت نفسه العودة إلى الحالة العادية، والإطاحة بالمعتقد الجامد القائم. وقد كان من الممكن لهذه المقالة كذلك أن تضع في غياهب النسيان منذ زمن طويل، شأنها في هذا شأن عدد كبير من البيانات النظرية الصادرة في تلك الحقبة، لو أن المنهج الذي دعت إليه لم يصبح على وجه التحديد الإجابة التي كان البحث الألماني يسعى إليها. ومن ثم فإنه على الرغم مما في مقالة ياوس عن «النموذج»، وهي نفسها نموذج في بابها، من وجوه التناقض والاضطراب، أصبحت هذه المقالة حائزة من الشرعية فوق ما قد يبدو أن حجيتها تؤهلها له.



## الفصل الثاني

### المؤثرات والإرهاصات

إن ظهور مدخل جديد إلى الأدب، خصوصاً إذا كان هذا المدخل يدعى لنفسه وضعاً نموذجياً، يوئد لا محالة سلسلة من الدراسات التي تستكشف الجذور ومن ثم تعفى على دعاوى الأصالة. ويمكن القول بمعنى ما إن كل نظرية تخلق المبشرين الخاصين بها. ويمكن أن ينطبق هذا المبدأ على نظرية التلقى كذلك؛ فالواقع أنه في خلال السنوات التي أعقبت ظهورها، سعت طائفة مختلفة من البحوث إلى التدليل على اعتمادها على فكر متقدم. وليس من الصعب بصفة عامة العثور على الإرهاصات؛ فكتاب «فن الشعر» لأرسطو باهتمامه على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية، يمكن أن يُعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقى بدور أساسي. والواقع أن التراث البلاغي كله، وعلاقته بنظرية الشعر، يمكن كذلك النظر إليه على أنه إرهاب بالنظرية، بفضل تركيزه على أثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع أو القارئ. وربما كان تفسير لسنج Lessing لمقولات أرسطو أفضل مثل معروف على الانطلاقة النظرية، التي ظفرت فيها فكرة أن العمل الدرامي يؤثر في المشاهد الفرد بتأكيد حقيقي. وبمعنى أوسع – من ناحية أخرى – يعتمد التراث الجمالي للقرن الثامن عشر في مجمله، بدءاً من أولياته التي مثلت فرعاً منفصلاً عن البحث الفلسفي، بالبحث الذي أنجزه باومجارتن في عام ١٧٥٠ تحت عنوان «الإسطاطيقا» Aesthetica، حتى ظهور كتاب كانط المسمى «بحث الحكم» Critique of Judgment (١٧٩٠) – يعتمد على أفكار تتعلق بما يحدثه العمل الفني بقدر ما تتعلق بمهيته.

من ثم فإن «المرهصين» بنظرية التلقى أو «المبشرين» بها يمكن الكشف عنهم دون كبير عناء. ومع ذلك فإن إثبات التأثير أمر أكثر تعقيداً بعض الشيء، بما في ذلك المبادئ بلا شك، التي طورتها نظرية التلقى نفسها. ذلك بأن السبب في انتحال نظرية معينة في زمن بعينه وبطريقة بعينها لا يرجع ببساطة إلى توافر المادة اللازمة؛ فالخطط النثرية لدى دور النشر، أو مختارات المكتبات، ربما كان لها حقاً بعض التأثير في تطور النظرية، ولكنها لن تكون قط كافية لتحديد أثرها، ولا بد أن يكون هناك - بالإضافة إلى ذلك - شيء من الاستعداد لدى جمهور المثقفين لإعادة التفكير في مناهجهم، وأن هذا الاستعداد، مقروناً بفيض من الدوافع النظرية، ربما أفضى عندئذ إلى تلق منتج. ومن هنا فإن ما يطلق عليه في هذا الفصل اسم المؤثرات أو الإرهاصات هو تلك النظريات أو الاتجاهات، التي ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينيات، والتي حددت المناخ الفكري الذي استطاعت فيه نظرية التلقى أن تزدهر.

وعلى هذا الأساس أفردت في باب الإرهاص خمسة مؤثرات، هي: الشكلائية الروسية، وبنوية براغ، وظواهرية رومان إنجاردن، وهرمنيوطيقا هانز - جورج جادامر، و«سوسيولوجيا الأدب». وقد تم اختيارها إما لأن لها تأثيراً ملحوظاً في التطورات النظرية، على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقى، وإما لأنها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لازمة البحث الأدبي التي ناقشناها، بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص. وفي معظم الأحوال كان هناك تأثير مباشر على منظرى ما يسمى بمدرسة كونستانس؛ وهي تسمية تستخدم هنا للإشارة لا إلى أولئك الذين علموا أو تلقوا تعليمهم في جامعة كونستانس فحسب، بل كذلك إلى المسهمين المعتادين في الندوات نصف السنوية التي تعقد هناك منذ منتصف الستينيات. وقصر الانتباه بصفة عامة على المرهصين في هذه المجموعة له ما يبرره؛ لأن أعضاءها كان لهم أعظم الأثر في تشكيل الشهرة العالمية لنظرية

التلقى، ولأن هذه المدرسة تبدو كما لو كانت مسئولة عن المبادئ التي أشاعت هذا الاتجاه النقدي في دوائر مختلفة. والمؤكد أن الصياغات المختلفة لنظرية التلقى، الماركسية منها أو التجريبية (الإمبريقية)، كان في وسعها أن تشير إلى مؤثرات أخرى لها أهميتها، وأن بعض العمل المنصوي تحت العنوان الغامض لا محالة، ألا وهو «سوسيولوجيا الأدب»، قد أسهم بلا شك في أساليب دراسة التلقى. ولكن لما كانت مدرسة كونستانس قد جعلت من نظرية التلقى ظاهرة في ميدان البحث الأدبي الألماني الحديث، استحق المرهصون بها مراجعة أشمل.

إن المعيار الذي استخدم في اختبار «المرهصين» - ويتمثل في سعة الانتشار خلال الستينيات، وفي وضوح التأثير - لابد أن يصحبه تحذيران: الأول أنه لا يمكن تناول النظريات التي ناقشناها من قبل هنا في شمولها؛ فكل منها يشتمل على وفرة من الآراء حول الأدب والفن، تقع بحق خارج نطاق هذا الفصل، ولن يظفر منا بالتناول المسهب إلا تلك الجوانب الخاصة التي تتصل بنظرية التلقى، أو التي أسهمت في منظور مختلف من منظورات البحث الأدبي. والتحذير الثاني أن الاستعراض التالي لا يدعى الاكتمال، حتى فيما يتعلق بمدرسة كونستانس. أما الأعمال التي أدرجت في دائرة التناول فهي - في إيجاز - النظريات التي هيمنت على المشهد الأدبي خلال الستينيات والسبعينيات الأولى، أي على الأعمال ذات الأهمية الجمالية أو الأدبية، التي تواتر الاقتباس منها بصورة فائقة.

## الشكلانية الروسية

### تأثير الشكلانية:

إن القول بأن الشكلانية الروسية قد أسهمت إسهاماً خطيراً في تطور نظرية التلقى ربما بدا محيراً للقارئ الأنجلو أمريكي. ذلك بأن هذه الحركة المهمة في بواكير القرن العشرين قد ارتبطت في العالم الذي يتكلم الإنجليزية على نحو

أكثر اطرادا إما بـ «النقد الجديد» أو(\*) بالبنوية. وهذه الارتباطات لم تكن بغير أساس. ذلك بأن عناية الشكلايين بتكوين الأعمال الأدبية وتحليلهم الدقيق للقافية وللشكل الشعري، يبدو أنهما يربطان بينهم وبين «النقاد الجدد»، الذين اهتموا – مثلهم – اهتماماً مباشراً بالتحليل النصي. وقد أدى الاعتماد على الملامح اللغوية للنصوص، شأنه شأن الاهتمامات الأعم بطبيعة اللغة – أدى إلى التوحيد بين الشكلائية الروسية والبنوية الباريسية. والواقع أن هذه الصلة الأخيرة هي صلة تَوَاتَرَ تأكيدها لدى البنيويين أنفسهم، ولدى شُرَّاح البنيوية على السواء.

ومع ذلك فإن أهمية الشكلائية الروسية بالنسبة إلى النقد الألماني في الستينيات المتأخرة يصعب كذلك إغفالها. ومع أنه من الصعب على المرء أن ينكر الصلات بين الشكلايين وكل من النقد الجديد والبنوية الفرنسية، فإن صورة مختلفة بعض الشيء لهذه المدرسة قد برزت من خلال المنظور الألماني في حقبة السبعينيات. ولم يكن المهم في ألمانيا هو التركيز على العمل الفني أو الجذور والتشعبات اللغوية بقدر ما كان انتقال الأفضلية في البحث إلى العلاقة بين القارئ والنص. لقد أسهم الشكلايون الروس، بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، وبتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع «عناصره»، وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها – أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرية التلقي. وفيما يتصل بتاريخ الأدب كان لتسليم الشكلايين بـ «التطور الأدبي» – متضمناً الصراع بين المدارس المختلفة من أجل السيادة – كان له كذلك أصداء قوية في النظرية الألمانية الجديدة. والحق أن معظم المراقبين الألمان لم يجدوا صعوبة في الربط بين هؤلاء المنظرين الروس المبكرين، وهمومهم القومية. ولا بد إذن من

(\*) عندما ترد صيغة «النقد الجديد» أو «النقاد الجدد» فإنها تعني ذلك الاتجاه النقدي الأنجلو أمريكي، الذي راج في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، وامتد إلى الخمسينيات، والذي يركز على جماليات النص الأدبي (المترجم).

استخلاص أنه إلى جوار البنيوية التي امتدت من موسكو إلى باريس، كان هناك تتابع مواز في تاريخ الأفكار، ينساب من لدن الشكلايين إلى أصحاب نظرية التلقي الألمان المحدثين.

### الإدراك والأداة:

ربما كانت النقلة في الاهتمام من قطب المؤلف / العمل إلى العلاقة بين النص والقارئ قد تمثلت في وضوح في كتابات فكتور شك洛夫سكى Viktor Shklovskii الباكورة. وهو في هجومه العنيف على عبارة ألكسندر بوتبنيا Alexander Potebnia الماثورة: «الفن هو التفكير بالصور»، قد لجأ بصورة مباشرة تقريباً إلى مبادئ الإدراك (١)، ص ٣ - ٣٥ (١)؛ فعند شك洛夫سكى أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب، لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن؛ فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تُستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته. وعندما يبحث المرء في الفن فلا ينبغي له أن يبدأ بالرموز أو الاستعارة، التي هي آلات لإحداث التأثير، بل الأصح أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك. وفي هذا المجال يستكشف شك洛夫سكى المبادئ التي تقود خطاه في تحليل الأعمال الفنية وتقويمها. وعنده أن الإدراك العادي، الذي يرتبط باللغة اليومية، يتجه إلى أن يصبح إدراكاً مألوفاً آلياً.

وتقودنا «الصياغة الجبرية» للإدراك، أو «جعله آلياً» - تقودنا لا محالة إلى الإخفاق في «رؤية» الشيء، فإذا بنا - بدلاً من ذلك - نتعرفه لا أكثر، أى ندركه بطريقة مألوفة.

ومن جهة أخرى فإن وظيفة الفن هي أن يُجَرِّد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى. ومن هنا يصبح دور المتلقي بالغ الأهمية، وبمعنى ما، يكون الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل؛ فمن الممكن أن يكون الشيء قد أُبدع نثرياً وكان إدراكه شعرياً، أو قد يكون - على النقيض - قد أُبدع شعرياً وكان إدراكه نثرياً.

هذا يبين أن صفة الفنية التي تُعزى إلى الشعر في شيء بعينه هي

نتيجة إدراكنا؛ فالأشياء الفنية بالمعنى الضيق هي تلك التي أبدعت بأدوات خاصة الغرض منها هو أن يتم إدراك هذه الأشياء بأكبر قدر ممكن من اليقين على أنها أشياء فنية (١، ص ٦ - ٧).

وعلى الرغم من أن هذا التعريف يدور حول نفسه فإن معناه العام واضح؛ فهذه الأشياء، وهذه الأشياء وحدها، التي تم إدراكها على أنها أشياء فنية؛ على أنها انحرافات عن المدركات المألوفة والآلية، هي التي تستحق أن توصف بأنها «فنية». ومن هنا يصبح الإدراك وليس الإبداع، ويصبح التلقي وليس الإنتاج، هما العنصران المكوّنان للفن.

وانطلاقاً من هذا الأساس الجمالي المعرفي (الإبستمولوجي)، الذي شارك فيه إلى مدى بعيد الشكلائيون الأوائل، يصبح من السهل فهم السبب في أن «الأداة» أصبحت وسيلة للتحليل الأدبي؛ لأن الأداة هي الوسيلة التي تجعلنا على وعى بالأشياء؛ فهي التقنية التي تجعل الشيء قابلاً للإدراك كما تجعله فناً. ولهذا السبب وضع رومان جاكبسون في محاضرة له عن الشعر الروسي المعاصر، ألقاها في عام ١٩١٩ - وضع هذا المفهوم في صميم عملية التفسير الأدبي (٢، ص ١٨-٣٥). ولما كان موضوع البحث الأدبي ليس هو الأدب بل الأدبية Literariness، أي الخاصية التي تجعل العمل أدبياً؛ ولما كانت الأدبية تحدد بالأدوات، فلا مفر من الانتهاء إلى أن العناية بالأداة هي مهمة النقد «فإذا كان البحث الأدبي يرغب في أن يصبح علماً، فإنه يحتاج عندئذ إلى أن يتقبل «الأداة» بوصفها (بطله) الوحيد» (٢، ص ٣٠-٣٣).

وعلى كل حال يبدو أن معنى هذا المفهوم وتطبيقه قد اختلفا على نطاق واسع بين الممارسين الشكلائيين المختلفين. وقد صنف جاكبسون، في خطابه

(\*) أي بالأجزاء التي تلحق بنهاية الكلمة فتغير من دلالتها، مثل: كتب، كتاب، كتابة. إلخ.. (المترجم).

الذى اقتبسنا منه من قبل، اللعب باللواحق(\*)، والقراءة بين وحدتين (التوازي، المقارنة، الاستعارة)، وجملة متنوعة من السمات اللغوية – صنفها تحت اسم «الأداة».

ويتحدث أيكينباوم Eikhenbaum فى تحليله «المعطف» لجوجل عن أداة الاسكاذ Skaz(\*) الأساسية (١، ص ١٣٤ – ١٣٥)، مستهدفاً بيان طابع الربط بين الأدوات المفردة (١، ص ١٤٦ – ١٤٧). أما يورى تنيانوف Jurii Tynianov فإنه يحذر من النظر إلى الأداة نظرة سكونية؛ لأن أهمية الأداة لا تتمثل فى مجرد وجودها بقدر ما تتمثل فى الوظيفة التى تقوم بها فى عملية التطور الأدبى (١، ص ٤٠٢ – ٤٠٣). وهناك ثلاثة عوامل يبدو أنها تربط بين هذه الاستخدامات المختلفة بعض الشيء لمصطلح الأداة: العامل الأول يتمثل فى أن الأداة عُدت على وجه الحصر عنصراً شكلياً، أى طريقة بناء العمل الفنى، فمجالها أخرى أن يرتبط بتكوين العمل منه بالمحتوى. والعامل الثانى أن الأداة تؤدي وظيفتها ووراءها خلفية بعينها، سواء أكانت هى اللغة اليومية أم التقليد الأدبى. وأخيراً فإن الأداة – وهذا أهم ما يعيننا هنا – هى العنصر الذى يملأ الفجوة بين النص والقارئ، جاعلاً من العمل نفسه شيئاً ذا قيمة، وموضوعاً جمالياً أصيلاً.

### التغريب Defamiliarization

إن مفهوم التغريب عند شكولوفسكى هو، من جهة أخرى، المفهوم الذى غلب الربط بينه وبين الأداة. والواقع أنه يصعب من خلال مقالاته الباكراة تأكيد ما إذا كان التغريب نمطاً من الأداة أو هو الخاصية المحددة له. وفى كلا

(\*) من مفردات الشكلايين الروس وبخاصة أيكينباوم، وتعنى شكل الكتابة الذى يظن أنه يحقق فى الأسلوب «اتجاها» نحو «الحديث الشفاهى». انظر فى استخداماتها النظرية لديهم:

Francis Barker et. al (eds): Literature, Politics and Theory (Methuen, London 1986, pp. 117 - 20) (الترجم).



الحاليين فإن «التغريب» Ostranenie يشير إلى خاصية بين القارئ والنص تنزع الشيء من حقله الإدراكي العادي. وهو بهذا المعنى يعد العنصر التأسيسي في الفن أجمع:

«إن أداة الفن هي أداة «تغريب» الأشياء، وأداة الشكل الذي أصبح صعباً، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها، ولا بد من إطالتها» (١، ص ١٤ - ١٥).

ومن خلال مجموعة من الأمثلة المأخوذة من تولستوى راح شك洛夫سكى يشرح كيف كان استخدام هذه الأداة. فتولستوى يغرب عملية الجلد عن طريق الوصف، ومن خلال محاولته تغيير شكلها دون تغيير جوهرها؛ كما أنه في روايته كلستومر Klostomer يسمح للحصان أن يقوم بدور الراوى، موجهها بذلك إصبع الاتهام إلى الملكية الخاصة؛ ثم إنه في رواية «الحرب والسلام» يصور المعارك تصويراً غريباً لكي يعمق الإدراك (١، ص ١٦ - ٢٣).

وفي الحق إن هناك وظيفتين للتغريب لهما فاعليتهما في هذه الأمثلة؛ فمن جهة تُلقى هذه الأدوات الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية، على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها في ضوء جديد ونقدي. ومع أنه لا يبدو أن شك洛夫سكى قد استخلص أى نتيجة من خلال هذا المنهج في الكشف عن الظلم، أى ظلم، فإن هذا الجانب يقترب بالتأكيد أشد الاقتراب مما قصده برتولد بريخت بما سماه «جوهر التغريب».

ومن جهة أخرى فإن الأداة تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه؛ فهي ترغم القارئ، بمعنى ما، على تجاهل التصنيفات الاجتماعية من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب بوصفها عنصراً من عناصر الفن. ومع ذلك فإن الأهم من منظور نظرية التلقي هو أن شك洛夫سكى هنا يقوم بصياغة مكوّن أولى من مكونات عملية القراءة. إن التغريب وإن قصد به المؤلف إلى أهداف



عملية أو إدراكية، يظل عملية تُنشئ علاقة بين القارئ والنص؛ وهذه الفاعلية نفسها هي التي تحدد الأدب بوصفه فناً.

وقد أدى التركيز على أداة التغريب بالشكلانيين على نحو طبيعي للغاية إلى الاهتمام بأولئك المؤلفين، أو بتلك الحركات التي تحاول عن وعي الكشف عن طبيعة الأدب من خلال انكشاف الأداة (Obnazhenie Prieme). ومن هذه الوجهة يصبح لشعراء الطليعة، وللهجائيين، ولكتاب المحاكاة الساخرة، أهمية خاصة؛ لأن وظيفة كتابتهم تتمثل في جعل القارئ على وعي بالعمل بوصفه فناً. وقد ينظر إلى عملية الكشف عن الأدب على أنها تغريب وُضع في المستوى الثاني من القوة. وفي حين تكتفى التقنية الأخيرة بمجرد الكشف عن جملة مختلفة من التقاليد، جاذبة الانتباه مرة أخرى إلى الشكل نفسه، تكشف التقنية السابقة عن الأدوات ذاتها وهي تقوم بوظيفتها في تشكيل الفن. ومن ثم لجأ چاكبسون إلى هذه الفكرة في مناقشته للشاعرين المستقبليين فلاديمير مالمينوفسكى وفكتور كلينيكوف؛ فكل من هذين الشاعرين الغنائيين جعل التقنية ظاهرة للعيان (٢)، ص ٣٢ - ٣٣، ٥٨ - ٥٩). وتبرز أفكار مماثلة في دراسة شكلوفسكى المشهورة عن رواية «ترسترام شاندى» (١، ص ٢٤٤ - ٢٩٩). ويتميز ستيرن (مؤلف الرواية)، وهو «صاحب ثورة في الشكل» عن أسلافه في أنه يقدم الشكل على ما هو عليه، بعيداً عن أى إثارة. وعثور شكلوفسكى على عناصر متوازنة بين جهود ستيرن وجهود المستقبليين، وقدرته على تأكيد أن «توسترام شاندى» هي «النموذج الأوفى للرواية في الأدب العالمى»، هما في بساطة نتيجتان منطقيتان للنظرية الشكلانية في الأداة.

ومع ذلك فإن تنيانوف هو الذى انتهى إلى وجهة نظر مختلفة وثرورية في مسألة انكشاف الأداة؛ فقد أدرك أن كشف الأداة يمكن أن يصبح هو نفسه عملاً آلياً، كما حدث في الواقع مع الأجيال التالية لستيرن في أواخر القرن الثامن عشر.

عندئذ يصبح الشئ الضروري هو العودة إلى إخفاء الأداة؛ وبهذه الطريقة وحدها يستطيع المرء أن يفسر الطابع الدينامي للتاريخ الأدبي (١)، ص ص ٤٠٨ - ٤٠٩). وما زال تنيانوف يستند هنا كذلك إلى توجه يتساقق ونظرية التلقي؛ فهو في تصحيحه فكرة شكلوفسكي عن انكشاف الأداة مازال يعتمد على عملية إدراك العمل الفني؛ فالأداة لا ينبغي لها أن تختبئ إلا عندما يكون القارئ قد تحقق من طبيعتها المألوفة في حال تكشفها.

وتمتد أهمية دور القارئ في العملية الأدبية إلى ما وراء التنبيه إلى الصفات الشكلية للأداة. ويعد مقال بوريس توماشيفسكي Boris Tomashevskii المسمى «الأدب والسيرة»<sup>(٢)</sup>، مثالا ملائماً على ذلك. فإذا أخذنا في الحسبان رفض الشكلانيين للدراسة التقليدية في اعتمادها على المنهج القائم على دراسة «حياة الشخص وعمله»، كان لنا أن نتوقع أن تُستبعد السيرة على وجه الخصوص من مجال الدراسات النقدية. ولكن هذا لا يكون كذلك إلا عندما يستخدم الدارس السيرة من أجل إضاءة حياة المؤلف. وهي لا تكون صادقة، فيما يذهب إليه توماشيفسكي، عندما ينظر فيها الإنسان بحثاً عن وظيفتها الأدبية. ذلك بأن العلاقة بين السيرة والأدب ليست مسألة تتعلق بأصل العمل ووصفه، ولكنها على الأرجح تتعلق بتلقيه. «ومع ذلك فينبغي لنا - قبل أن نتمكن من تقديم إجابة عن هذه الصلة - أن نتذكر أن الأدب الإبداعي لا يوجد من أجل مؤرخي الأدب، بل من أجل القراء، وأنه ينبغي لنا أن نأخذ في الحسبان الكيفية التي تعمل بها سيرة الشاعر في وعي القارئ». (ص ٤٧).

وفي حين يمكن أن تكون سيرة الحياة الفعلية مهمة بوصفها ظاهرة ثقافية، فإن المؤرخ الأدبي لا يهتم إلا بأسطورة حياة المؤلف، أي «السيرة المثالية». وعلى سبيل المثال فإن صورة بوشكين أو روسو أو فولتير في ذهن القارئ تكون لها فاعليتها في تفسير أعمالهم وتقويمها. والمؤكد أنه ليس لكل المؤلفين سير حياة مناسبة، حتى أولئك الذين لا يبقون منهم مجهولي الأسماء

بادق معانى الكلمة - ؛ فهناك كُتّاب لهم سيرة، وكُتّاب لا سيرة لهم ( ص ٥٥ )، على نحو ما يؤكد توماشيفسكى. ذلك بأن هناك «عهداً كانت شخصية الفنان فيها لا أهمية لها على وجه الإطلاق لدى الجمهور» (ص ٤٧)، ولم يصبح لاسم المؤلف وشخصيته دور فى تصورنا إلا مع حلول «عملية إضفاء الطابع الفردى على القدرة الإبداعية» (ص ٤٨). ولكن الأسطورة التى يخلقها المؤلف فى هذه الحالات (وربما أضفنا تلك التى تخلقها الاجيال فى المستقبل) تصبح «حقيقة أدبية». ومن ثم فإن القراءة الملائمة لكاتب بعينه لا تعتمد على تحليل الأدوات الشكلية وحده؛ فالسيرة النموذجية - من منظور القارئ - هى عنصر توصيل أساسى بين النص والجمهور.

### التطور الأدبي:

ما تزال هناك منطقة إضافية كان للنظرية الشكلانية فيها تأثير على نظرية التلقي، هى - على وجه التعيين - التاريخ الأدبي. ذلك بأن نظرية التطور فى الفن عند الشكلانيين يمكن النظر إليها بوصفها ثمرة وتطبيقاً لمفهوم الاداة؛ إذ إنه لما كان شك洛夫سكى قد عرّف الاداة على أساس قدرتها على تغريب التصورات، ولما كانت الممارسة الادبية الراهنة تقرر - إلى حد ما - ما هو مألوف، فإن ما يطرأ على الفن من تغيرات إنما يحدث عن طريق رفض الطرز الفنية المعاصرة. والنتيجة هى - كما أشار فريدريك جيمسون - «ثورة فنية دائمة»<sup>(٣)</sup>؛ تعاقب للأجيال والمدارس، التى تحاول كل منها فى دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية مثيرة ومحرضة.

ومع ذلك فإن الاستعارة ذات المدلول السياسى تخفق فى القبض على جانب مهم من تاريخ الأدب الشكلانى؛ فما يزال من الممكن ترسيخ نوع من الاستمرارية فى هذه العملية «الثورية»، كما أنها لا تتمثل فى مجرد نفى المرء لأسلافه. وقد أكد شك洛夫سكى أن أى مدرسة أدبية جديدة تعتمد لا محالة فى مبادئها الأساسية على ميراث منسى أو غير سائد. والموروث عنده لا يأتى

عن طريق الأبوة patrilineal الأخرى عن طريق الخوالة avuncular. ومن هنا فإن التاريخ الأدبي «يتقدم» حقاً، ولكن في خط متكسر أكثر منه منتظماً. ويخلص شك洛夫سكى إلى أن الأمور على مستوى الممارسة ليست بهذا القدر من البساطة:

أن التشكيلة الجديدة لا تكون في العادة مجرد مثال لإحياء شكل أقدم، ولكنها تنطوي على حضور للماض (وإن كان لها دور ثانوي) موروثة عن أسلافها المتوجين<sup>(٤)</sup>.

ولكن «التولد الذاتى الجدلى للأشكال الجديدة»<sup>(٥)</sup>، يحدد على العموم طبيعة التاريخ الأدبي، ويشرح قيام المدارس الأدبية وسقوطها.

ومرة أخرى يقطع تنيانوف شوطاً بعيداً في سبيل تنقيح وجهة نظر شك洛夫سكى التى تتسم بأحادية النظر إلى حد ما. ويمكن النظر إلى إسهامه فى وضع نظرية فى التاريخ الأدبي، شأنه شأن «كشفه عن سر الأداة»، على أنهما تصحيح لمغالاة شك洛夫سكى، على الرغم من أنه ينبغي ملاحظة أنه يشارك رفاقه الشكلايين أكثر معتقداتهم جوهرية. وعلى سبيل المثال فإنه يبدو كما لو كان يحتفظ بفكرة التجديد الشكلى بوصفه عنصراً حاسماً فى التاريخ الأدبي (ومن ثم فى الطبيعة الأدبية الجوهرية للعملية فى مجملها)، وبافتراض أن التطور يتم عن طريق النقلات المفاجئة والصراعات. ومع ذلك فإنه فى عام ١٩٢٩ يتبنى فى مقاله المهم «عن الثورة الأدبية» موضوعين يجاوز فيهما نظرية شك洛夫سكى إلى حد بعيد (١، ص ٤٣٢ - ٦١). أما الأول فيتعلق بخاصية الأدب النوعية والوظيفية. وقد استطاع بطرحه هذه الأفكار أن يفهم التطور الأدبي على أنه «إحلال نظام مكان آخر» (١، ص ٤٣٦ - ٧)، وبتميزه بين الوظائف الذاتية (تلك الوظائف التى يكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة فى نوع أدبي ما) والوظائف المتزامنة (تلك التى يكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة فى عمل مفرد) - استطاع أن يشرح

بطريقة أكثر تميزاً ألوان الصراع المختلفة، والإحالات، والتشويها، وألوان المحاكاة الساخرة، التي تشخص ما يطرأ من تغيرات على التقنية الفنية.

أما الفكرة الثانية، التي تنشأ عن هذا المنحى الوظيفي، فتتعلق بمصطلح «السائد» dominant؛ وهي تعين العنصر أو جملة العناصر التي يُدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها. ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى. على أن هذه الأخيرة لا تُستبعد نهائياً من النوع، ولكنها بالأحرى تتراجع إلى الخلفية، لكي تعود فتظهر فيما بعد في ثوب قشيب. ولا يخفى ما ينطوي عليه هذا الشرح من مدد جديد لنظرية التلقي؛ فهو لا يعن على تفسير ما يطرأ من تغيرات في القواعد الأدبية فحسب، بل يعين كذلك على تفسير ما يطرأ من تحول في المسلك النقدي عند الحكم على الأعمال الأدبية «العظيمة» خلال الحقب المختلفة. فإذا كان عمل ما على درجة كافية من الشراء فيما يتيح من إمكانات تفسيرية، فإن تغيراً ما في العناصر السائدة سيفضي ببساطة إلى تعرف بعض الملامح فيه، التي لم تكن حتى ذلك الحين ملحوظة، والثناء عليها. وقد كان لهذه الأفكار الخاصة بديناميات التاريخ – على نحو ما سنرى وشيكاً – استخداماتها عند كل من يابوس في فكرته عن «أفق التوقعات»، وإيزر في فكرته عن «الفجوات»، وفكرته عن «المبهمات» indeterminacies.

### رومان إنجاردن

#### التلقي عند إنجاردن:

اختلف اتجاه العمل الذي قام به رومان إنجاردن عن اتجاه عمل الشكلايين الروس. والواقع أن هذا نفسه يطرح على نظرية التلقي حالة جديدة بالدراسة. ولما كان إنجاردن تلميذا لإدموند هوسرل، مشغلاً في المحل الأول بمسائل الفلسفة، فقد عرض لمشكلات الأعمال الفنية الأدبية من واقع هذه

الاهتمامات الأدخل في باب التنظير. لقد أمده العمل الفني الأدبي - وفقاً لما كتبه هو نفسه في عام ١٩٣٠ - بالنموذج المثالي.

لشئ لا يتطرق الشك إلى قصديته الصرف؛ وعلى أساسه يستطيع المرء أن يدرس الأبنية الجوهرية لطراز الوجود المائل في الشئ القصدي الصرف، دون الخضوع للأفكار الناشئة عن أخذ الحقائق الموضوعية الواقعة في الحسبان<sup>(١)</sup>.

وقد كان دافعه الأساسي إلى التحول إلى دراسة النظرية الأدبية يرتبط ارتباطاً مباشراً ببحثه في إشكالية المثالية والواقعية، حيث يقع العمل الفني الأدبي عنده خارج هذه القسمة الثنائية. والعنوان الفرعي عنده «العمل الفني الأدبي؛ بحث على تخوم الوجود (الأنطولوجيا) والمنطق ونظرية الأدب»، يؤكد هذا المطمح الفلسفي.

ولكن أهم استجابتين لعمل إنجاردن تميلان إلى إهمال اهتماماته الفلسفية الرئيسية إن لم تنكرا علاقاته بالفلسفة الظواهرية. وعلى سبيل المثال فإن رينيه ولك في تلقيه لفكر إنجاردن قد ربط بينه وبين مبادئ «النقد الجديد». وعلى الرغم من أن اسمه لا يظهر في كتاب «نظرية الأدب»<sup>(\*)</sup>، (١٩٤٦) إلماً؛ فمن الواضح أن عمله كان مهماً لتفكير ولك، خصوصاً في مناقشته «طراز الوجود» الخاص بالعمل الأدبي. ولم يكن موضوع الواقعية / المثالية هو ما ربط بين عمل إنجاردن وولك، وبينه وبين حركة «النقد الجديد» الأنجلو أمريكية في مجملها، بقدر ما كان إلحاحه على تحليل الأدب من داخله؛ فالنقاد الجدد يشتركون مع إنجاردن في وجهة النظر القائلة بأن العمل نفسه ينبغي أن يكون مدار البحث. وقد كان انتشار هذا التصريح المنهجي الفاصل، ودور ولك على وجه الخصوص في الترويج له، شاهداً على أهمية هذا الجانب في الصورة التي

(\*) المقصود هو كتاب «ولك» و«وارن» الذي يحمل هذا العنوان، وهو مترجم إلى العربية ومعروف (المترجم).

استقبل بها إنجاردن.

ومع ذلك فهناك بُعد آخر لنظرية إنجاردن، تكشف في ألمانيا خلال العقد ونصف العقد الماضيين. ففي حين كان تأثير إنجاردن القديم في ألمانيا يُعزى كذلك إلى منحاه «الجواني» *intrinsic*، أصبح إنجاردن في الآونة الأخيرة يعرف بدراسته لعملية القراءة، وبخبرته بالأعمال الأدبية. وقد كان هذا التحول في التأثير نتيجة إلى حد ما لتلقى عملين مختلفين له. ففي حين استمد كل النقاد الجدد معرفتهم من كتابه «العمل الفني الأدبي»، كان نشر كتابه «الخبرة بالعمل الفني الأدبي» في ألمانيا في عام ١٩٦٨ إيذاناً لأصحاب نظرية التلقي المنتظرين بأن يروا على نحو أوضح اهتمام إنجاردن بالعلاقة بين النص والقارئ<sup>(٣)</sup>. ومع ذلك فلا النقاد الجدد، ولا أصحاب نظرية التلقي، يلوح أنهم اهتموا بالمسائل الفلسفية الأوسع نطاقاً، التي جذبت إنجاردن إلى موضوعه.

#### بنية المبهم:

إن أكثر جانب في عمل إنجاردن تأثيراً في النقد الألماني الحديث، وهو تحليله للمعرفة، يقوم على أساس مفهوم العمل الفني عنده؛ فهو يرى أن العمل الأدبي كيان قصدي صرف، أو خاضع لقوانين مختلفة، بمعنى أنه عمل لا هو معيّن بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته (كما هو الشأن في الأشياء الواقعية والأشياء المثالية على السواء)، لكنه يعتمد بالأحرى على فعل الوعي، وهو يتشكل من أربع طبقات أو أربعة أطوار، كل منها يؤثر في سائرهما، ومن بُعدين متمايزين. في الطبقة الأولى، التي تشمل «المادة الأولى» للأدب، كالأصوات اللفظية (Wortlaute)، وكتلك الشكليات الصوتية التي تتكون على أساسها – في هذه الطبقة لا نعثر على الأشكال الصوتية التي تحمل المعاني فحسب، بل نجد كذلك الطاقة المحدثّة للتأثيرات الجمالية، كالإيقاع والقافية.



وتتضمن الطبقة الثانية كل الوحدات الحاملة للمعنى (Bedeutungseinheiten)، سواء أكانت كلمات أم جملاً أم وحدات مكونة من جمل متعددة. أما الطبقتان الثالثة والرابعة فتتألفان من الأشياء المعروضة (Dargestellte Gegenstände) ووجهات النظر المؤطرة (schematisierte Ansichten) التي تظهر هذه الأشياء عن طريقها. وهذه الطبقات الأربع في مجموعها، التي تمثل البعد الأول للعمل الفني الأدبي، تحدث تألفاً متعدد الأصوات (بوليفونيا)، يربط إنجاردن بينه وبين القيمة الجمالية. أما البعد الثاني، وهو البعد الزمني، فيتضمن سياق الجمل، والفقرات، الفصول، التي يشتمل عليها العمل الأدبي.

فيما يتعلق بنظرية إنجاردن في الخبرة بالعمل الأدبي يصبح المهم على وجه الخصوص، هو الفكرة القائلة بأن هذه الطبقات وهذين البعدين تشكل مجتمعة هيكلًا أو «بنية مؤطرة» يقوم القارئ بإكمالها. ومن الممكن بكل سهولة ملاحظة هذا فيما يتصل بالطبقتين الثالثة والرابعة، اللتين تتعلقان بالأشياء المعروضة. وعلى النقيض من الأشياء الواقعية، المعينة بصورة جلية وبوجه عام (أي في كل الأحوال) (العمل الأدبي، ص ٢٤٦) – ليست هناك مواضع لا يمكن أن تكون فيها هذه الأشياء معينة في ذاتها تعيناً تاماً – تُبرز الأشياء المعروضة في العمل الأدبي «مواضع» أو «نقاطاً» أو «مواقع» تتسم بالإبهام (unbestimmtheitsstellen). وقد كتب إنجاردن يقول «إننا نعثر على موضع الإبهام هذا حيثما كان من الصعب القول – على أساس من الجمل التي يشتمل عليها العمل – بما إذا كان شيء معين أو موقف موضوعي يحمل صفة مميزة بعينها» (الخبرة بالعمل الأدبي، ص ٥٠).

ووفقاً للنظرية الظواهرية يكون للأشياء جميعاً عدد لا نهائي من المحددات. وليس في مقدور أي فعل للتعرف أن يأخذ في الحسبان كل محدد من محددات أي شيء بعينه. ولكن في حين ينبغي لكل شيء واقعي أن يكون له



محدد معين - فالشيء الواقعي لا يمكن أن يحمل لوناً وحسب، بل ينبغي أن يكون له لون بعينه - فإن الأشياء في العمل الأدبي، من حيث إن وحدات المعنى ومناحيه هي التي تبرز خصائصها بصورة متعمدة - هذه الأشياء ينبغي لها أن تحتفظ لنفسها بدرجة من الإبهام. وعلى سبيل المثال فإننا عندما نقرأ هذه الجملة: « قذف الطفل بالكرة »، فإننا نواجه بعدد لا يحصى من « الفراغات » في الشيء المعروض.

هل الطفل في هذه الحالة في العاشرة أو السادسة من عمره، وهل هو ذكر أو أنثى، وهل هو أسمر أو أبيض، هل هو أحمر الشعر أو أشقر - هذه الملامح كلها غير قائمة في هذه الجملة، وهي لذلك تشتمل على « فراغات » أو نقاط من الإبهام. لا بد لكل طفل من سن ونوع ولون بشرة ولون شعر؛ ولكن حتى لو أن هذه الجملة موضع النظر، أو الجمل التي تليها، تكفلت بصفات الطفل هذه، فسوف يبقى هناك بالضرورة صفات أخرى لم تُعَيَّن ولم تُحدود. على أنه من الممكن للنص - بطبيعة الحال - أن يحدد أو يشير على الأقل إلى حدود لمدى الإبهام، دون ذكر للتفصيلات؛ فلو أن الجملة المذكورة آنفا وقعت في رواية تدور أحداثها في السويد، لربما ملنا إلى تخيل أن الطفل قوقازي أشقر. ولكن ليس هناك قدر من التفصيل أو الإشارة في وسعه أن يذهب بالإبهام كله. ومن ثم فإن كل عمل أدبي، بل كل شيء أو جانب معروض، ينطوي - نظرياً - على عدد لا نهائي من المواضع غير المتعينة.

### التحقق العياني التجسيد

#### Concretization and concretion

والآن، فإننا نتفاعل مع العمل الأدبي خلال عملية القراءة بطرق مختلفة. وعند إنجاز دن أن خبرتنا تقوم بدور حيوي بالنظر إلى كل طبقات العمل. فالتطبيق الخاصة بأصوات اللفظ قد تصبح ظاهرة خلال الإلقاء، أو بمجرد التحقق من الأصوات ومن الصور الصوتية خلال القراءة الصامتة. وبالطريقة

نفسها لا تستطيع القراءات الفردية، إذا كانت لديها الكفاءة على الإطلاق، أن تتجنب التحقيق الفعلي لقدر لا بأس به من الوحدات المعنوية. وكذلك تحتاج الفراغات في البنية الزمنية (التي تسمى البعد الثاني للعمل) لأن تُملأ حتى يصبح النص مفهوماً.

ولكن ربما كان أهم نشاط يقوم به القراء يتعلق باستبعاد العناصر المبهمة أو الفراغات، أو الجوانب المؤطرة في النص، أو بملئها. وقد جرت عادة إنجاردن على الإشارة إلى هذا النشاط على أنه تحقق عياني للأشياء، وإن كان يستخدم هذا المصطلح كذلك، خصوصاً في كتابه «العمل الفني الأدبي»، للتمييز بين الصورة المفهومة للعمل الأدبي وبنيته الهيكلية؛ بين الموضوع الجمالي والعمل المبدع. ويشير التحقق العياني في معناه الأضيق إلى أي «إكمال لعملية التعيين»؛ إلى أي مبادرة يقوم بها القارئ لملء أي موضع من مواضع الإبهام (الخبرة بالعمل الأدبي، ص ٥٣). ومع أن هذا النشاط غالباً ما يكون لا شعورياً، فإنه عند إنجاردن على الأقل، يمثل جانباً أساسياً في فهم العمل الفني الأدبي؛ فبدون عمليات التحقق العياني لن يبرز العمل الجمالي بعالمه القائم من بنيته الإطارية<sup>(٤)</sup>.

ولكن القراء في ممارستهم عملية التحقق العياني يجدون الفرصة كذلك لإعمال خيالهم. ذلك بأن ملء الفراغات بأشياء محددة يتطلب قوة إبداعية، يضيف إليها إنجاردن المهارة وحدة ذهن كذلك. أضف إلى هذا أنه ما دامت عمليات التحقق العياني تُعد نشاطاً خاصاً بأفراد القراء، فإنها يمكن أن تخضع لمجال واسع من التنوع؛ فمن الممكن أن تؤثر الخبرات الشخصية، والأحوال المزاجية، وسلسلة كاملة من الاحتمالات الأخرى - أن تؤثر في كل عملية التحقق العياني، ومن ثم لا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقق العياني تماثلاً دقيقاً، حتى وإن صدرتا عن قارئ واحد.

ويستخدم إنجاردن لفظ التحقق العياني بمعناه الأعم ليعين في نص بعينه

نتيجة تحقيق الإمكانات، وإضفاء الطابع الموضوعي على وحدات المعنى، والطابع العياني على الأشياء المبهمة. وهذا يحدث - وفقاً لما كتبه - عندما تتركز تلك المناحي تعينها الملموس، و « ترقى إلى مستوى التجربة الإدراكية الحسية ( كما هو الآن في حالة المسرحية )، أو إلى مستوى التجربة الخيالية ( كما يحدث في القراءة ) ( العمل الأدبي، ص ٣٣٩ ). وتجنباً لاختلاط الأمر، يمكننا أن نشير إلى التحقق العياني في هذا الاستخدام بوصفه « تجسيدا » للعمل ( الأدبي ).

لقد كان إنجاردن حريصاً على ألا يساوى بين تجسيد العمل وفهمه، أو بين تجسيده والحالة النفسية؛ فعلى الرغم من أن التجسيد « مشروط في وجوده بالتجارب المماثلة » لدى القارئ، يبقى أن العمل الأدبي هو الذي يحدده. من هنا فإن التجسيد - حين تؤخذ تجربة الفهم في الحسبان - « يصبح متعالياً، شأنه شأن العمل الأدبي نفسه » ( العمل الأدبي، ص ٣٣٦ ). ولكن في حين أن تجسيديات أي عمل لا يمكن حصرها، يظل العمل نفسه ثابتاً لا يتغير. وبهذا يفرق إنجاردن تفرقة نظرية حادة بين البنية الثابتة للعمل، وما يقوم به القارئ في تحقيقه هذه البنية.

أضف إلى هذا أنه في حين قد يتضمن التحقق العياني للعمل الأدبي ممارسة جمالية، لا يكون هذا سوى بديل واحد للممارسات الأدبية الممكنة. يفرق إنجاردن أول الأمر بين التجربة غير الجمالية، أو الواقعة خارج النطاق الجمالي - ويمثل لذلك بباحث كلاسيكي يقرأ الإلياذة لكي يعلم الطلبة عادات الإغريق القدامى - والتجربة الجمالية ذاتها. أضف إلى هذا أنه يعلق في إسهاب على طريقتين في الاتصال بالعمل الأدبي هما أكثر اتساقاً بالحدق؛ تتمثل الأولى في المعرفة قبل الجمالية بالعمل، والثانية في المعرفة التأملية الجمالية بالعمل بعد تجسيده ( الخبرة بالعمل الأدبي، ص ٢٢١ - ٣ ). ويربط إنجاردن بين الطريقة الثانية وعملية التقويم الفني؛ أما طريقة النشاط الحاذق الأولى، التي ينتج عنها « إعادة بناء » العمل الأدبي، فتتمثل في فحص البنية

الإطارية للعمل، وتأسيس «القيم الفنية» التي تجعل عمليات التجسيد، كما تجعل القيم الجمالية في الأعمال الأدبية الأصلية، أمراً ممكناً، ينبغي - على المستوى النظري - أن يكون في وسع الباحثين الوصول إلى اتفاق فيما يتصل بإعادة بناء العمل الفني الأدبي.

### التجسيد والتحقق العياني الملائم والخصائص الميتافيزيقية:

مهما يكن من أمر فإنه ينبغي لنا، وقد وصلنا إلى هذه المرحلة، أن نشرع في معارضة منظومة إنجاردن الفكرية. ذلك بأننا حتى إن وافقناه على أن الصور التجسيدية لعمل ما لا بد أن تختلف من قارئ إلى آخر، بل من قراءة إلى قراءة، فما الذي يحملنا على الاعتقاد بأن الاتفاق المطلق ممكن فيما يتعلق بالأبنية التي تسمح بهذه الصور التجسيدية؟ وعلى الرغم من أننا قد نسلم بوجود بعض الأبنية الثابتة - الواقع أنه من الصعب علينا على مستوى العلامات المكتوبة في صفحة ما، أن نتجنب هذه النتيجة - فإن هذا لا يستتبع أن تكون هذه الأبنية قابلة لتحديد هويتها على نحو تام، أو تحديدها وفقاً للأسس التي أقامها إنجاردن (مواضع الإبهام)، أو تكون محصنة ضد أنماط المشكلات نفسها، التي تؤثر في عملية التحقق العياني. وإذا كان الإبهام في النص هو دائماً بلا حدود، فمن الصعب التفكير في الاتفاق النظري الذي يرغب فيه إنجاردن، حتى مع استخدام «الإجراء التحليلي الهادي» الذي يدافع عنه. وهنا يستولى على المرء الشعور بأن إنجاردن، وقد أصبح يواجه في مستوى عمليات التجسيد والتقويم إبهاماً قابلاً للتحقق منه بصورة تجريبية (لا مشاحة في الذوق *de gustibus non est disputandum*)، إنما ينقل التعيين ببساطة من مستوى التجسيديات إلى مستوى البنية المؤطرة. وفي حين يمكن لهذه النقلة أن تحل المسألة النظرية الخاصة بالاختلاف في التفسير وفي الذوق، لا يعدو الأمر أنها تجعلنا في المجال النظري الصرف أقرب إلى العبارات التقريرية المحددة

عن النص.

وقد كان للدفاع عن هذا المستوى الهيكلي من التعيين استخدامات أبلغ أثراً في فكرة إنجاردن عن العمل الفني الأدبي وعن نشاط القارئ. فلما كانت الفراغات مواضع الإيهام من الممكن أن توصف وصفاً دقيقاً، فإن إنجاردن يشعر بأنه ينبغي أن يكون من الميسور تعيين حدود لعمليات التحقيق العياني كذلك، ويفترض - من ثم - أن هناك تحقيقات عيانية ملائمة وأخرى غير ملائمة. ومع أنه لا يمكن رفض هذه التفرقة ذاتها رفضاً تاماً - خصوصاً إذا كان لنا أن نحد على نحو ما من التفسيرات الغريبة والتحكمية - فإن الطريقة التي يربط بها إنجاردن بين التحقيقات العيانية الحقيقية والمعايير الأدبية التقليدية تمثل مشكلة لها خطورتها على نظريته.

ويمكن للمرء أن يرجع انحياز إنجاردن المعياري أو «الكلاسيكي» إلى وصفه للعمل الفني نفسه؛ فعلى الرغم من أنه يحاول في بعض الأحيان أن يستوعب حركات أدبية أكثر حداثة، كالتعبيرية مثلاً، في إطاره النظري، توحى كثرة المصطلح التقليدي عنده، والأمثلة المأخوذة من القواعد المتوارثة، بإهماله، إن لم نقل باستبعاده الكامل، للأعمال التجريبية غير الواقعية وغير القائمة على أساس المحاكاة. وقد تكرر لدى إنجاردن ربطه بين العمل الأدبي الفني وهذا النوع من المصطلحات المشحونة بالمعنى، مثل «التألف»، أو «تعدد الأصوات»، أو «بؤرة التبؤر»، أو «الوحدة». وفي اختصار فإنه يربط بينه وبين المفاهيم التي تعرف الأعمال المفردة والأدب في مجمله على أساس من جماليات (بيوطيقا) تقليدية.

ويتضح هذا الميل إلى افتراض معيار [كلاسيكي] للعمل لتلقيه أكثر ما يتضح في مناقشة إنجاردن للخصائص الميتافيزيقية (العمل الأدبي، ص ص ٢٩٠ - ٩)؛ فقد كان لإيمانه الراسخ بأن «العمل الفني الأدبي يبلغ منتهاه في كشفه عن الخصائص الميتافيزيقية» (العمل الأدبي، ص ٢٩٤) نتائج باهظة

بالنسبة إلى مفهوم الأدب ودور القارئ جميعاً. لقد أدى هذا بإنجاردن - من ناحية - إلى أن يفترض للعمل «وحدة عضوية»، على الرغم من بنيته المتعددة المستويات؛ وعندئذ فإن مستويات العمل «لأبد أن تتعاون بطريقة محددة على نحو متآلف، وأن تلبي مطالب بعينها» (العمل الأدبي، ص ٢٩٨). ومن ناحية ثانية تصبح الخصائص الميتافيزيقية هي القوى المتحركة في عملية التجسيد التي يقوم بها القارئ. وهنا يصبح القصور في عملية التجسيد معادلاً لافتقار القارئ إلى القدرة أو الرغبة لتحقيق العمل بوصفه كيانه كلياً ينطوي على خصائص ميتافيزيقية ملازمة.

من هنا كان فهم إنجاردن للقارئ على أنه فرد مثالي، منفصل عن أي تجمع أوسع ومستقل عنه. أما المسائل السياسية أو الموضوعات المتعلقة بالطبقة الاجتماعية فلم يكن ينظر إليها إلا بوصفها معوقات لعملية التحقق العياني وبأنها غير مرغوب فيها، ومن الممكن تجنبها شأنها شأن الغفلة عن النص. ومن هنا فإن التهافت الأساسي في منظور إنجاردن الظواهري لا يتعلق بإلحاحه على التجسيد الملائم للنص بقدر ما يتعلق بإخفاقه في تفسير الطبيعة القائمة للعمل الفني ومتلقيه على السواء. ومع ذلك فإن هذا التهافت الأساسي، على نحو ما سنرى وشيكاً، هو على وجه التحديد ما تم تجنبه في التحول إلى علم العلامات (السيميوлогия) على أيدي المنظرين في مدرسة براغ.

### بنيوية براغ

#### (جان موكاروفسكي وفيلكس فوديشكا)

إن عمل موكاروفسكي، أهم مُنظرٍ للأدب في مدرسة براغ البنوية، شأنه شأن كتابات الشكلايين الروس، لم يكن في الغالب معروفاً في ألمانيا قبل الستينيات المتأخرة. والواقع أنه بخلاف بضع مقالات بالفرنسية والألمانية كتبت خلال الثلاثينيات، لم يجد الغربيون بعامة طريقهم إلى إنجازاته الكبرى إلا في وقت متأخر نسبياً. وقد امتدت الآثار الضارة لهذا التقصير لدى عالم

المتكلمين بالإنجليزية إلى اليوم الراهن. وعلى الرغم من أن مجلدين يشتملان على مقالات له قد صدرا بالإنجليزية مؤخراً فإنه لم يحظ في أى مكان بما يدانى الاهتمام الذى يستحقه<sup>(١)</sup>. حتى أولئك الوسطاء فى الترويج للبنىوية الفرنسية، التى تعد من وجوه كثيرة وريثة مدرسة براغ، قد أبدوا قليلاً من العناية بعمله.

وعلى النقيض من ذلك فى ألمانيا، أصبح عمل موكاروفسكى على وجه الخصوص واحداً من أكثر المصادر النظرية سيادة خلال الستينيات الأخيرة والسبعينيات الأولى؛ ففيما بين ١٩٦٧ و ١٩٧٤ ظهرت ترجمات ألمانية لكثير من أهم كتاباته. فضلاً عن هذا فإن عمله سرعان ما أصبح مستقطباً لمناقشات تنطلق من جملة من المنظورات المختلفة. وحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنىوية فى ألمانيا خلال تلك السنوات، كانت الإشارة إلى موكاروفسكى فى الغالب شيئاً مؤكداً.

### نقد الشكلائية:

ويرجع الفضل جزئياً فى هذا الانتشار إلى موكاروفسكى بوصفه امتداداً لمأثور «الشكلائية الروسية»، وعلى وجه الخصوص فى تلك المناطق التى يطور فيها مناحى مدرسته النقدية المتعلقة بالتلقى. وإنه ل يبدو أنه كان حتى الثلاثينيات الأولى يعتنق المبادئ الأساسية للنظرية الشكلائية؛ فهو كذلك قد أحس - فيما يبدو - أن التحليل الأدبى لا ينبغي له قط أن يجاوز الحدود التى عينها العمل نفسه. ومع ذلك فإن رؤيته النظرية قد تحولت بشكل ملحوظ مع منتصف الثلاثينيات؛ فقد بدأ يدرك أن التحليل الداخلى للنص، أو حتى أخذ التاريخ التطورى للأدب فى الحسبان، كما هو الشأن عند تينيانوف، لم يكن كافياً للتعامل مع الكيان المركب للعمل الأدبى، خصوصاً فيما يتصل بالعلاقة بين الأدب والمجتمع.



وبالنظر في مقال كتبه موكاروفسكى في عام ١٩٣٤ في مناسبة نشر ترجمة في اللغة التشيكية لكتاب «نظرية النشر» لشكلوفسكى، يمكننا أن نقف على اعتراضات موكاروفسكى الحذرة، وإن كانت مؤصلة، على سلفه الشكلاى (الكلمة، ص ص ١٣٤ - ٤٢)؛ فهو حريص أولاً على تسجيل ضرورة الشكلاية، ملتصقاً العذر لـ «أحادية النظر» العرضية لشكلوفسكى من خلال استحضاره وضعية النقد الأدبي في الزمن الذى كان يكتب فيه. يذهب موكاروفسكى إلى أن الشكلاية لم تكن سوى «شعار نضالى» استخدمه شكلوفسكى لمناجزة النظرية الأدبية التقليدية. وفضلاً عن هذا فإن الشكلاية في الواقع لم توجد قط بأى معنى صريح للكلمة؛ «فهي لم ترتبط بالواقع حتى في ذلك الزمن الذى كانت تؤخذ فيه على أنها صياغة لبرنامج» (الكلمة ص ١٣٦). وهكذا استنقذ موكاروفسكى أجزاء من عمل شكلوفسكى، لا من خلال ذهابه إلى أن نظريته كانت ضرورة تاريخية فحسب، بل من خلال زعمه كذلك أن الإنجازات الأصلية للشكلايين لم تكن حقاً شكلاية على الإطلاق. والواقع أن موكاروفسكى يذهب إلى أن «شكلوفسكى قد مال نحو البنيوية منذ البداية» (الكلمة ص ١٣٧)؛ فمن خلال فهمه لبنية العمل الفنى على أنها تكوين دلالى مُركَّب، وعن طريق تخطيطه للتعارض المراءى بين الشكل والمحتوى، خطا الخطوات الأولى نحو الكشف عن الطبيعة العلامية Semiotic للفن. إن الشكلاية «الصرف»، التى لا تعرف سوى التطور الداخلى والذاتى للأدب، هى النقيض للنقد التقليدى فى تركيزه على الجوانب الحيوى الخارجى وحده. ولكن ما استكشفه موكاروفسكى فى عمل شكلوفسكى، وما وضعه هو نفسه فى المركز من نظريته، هو تفسير الواقع الاجتماعى والنص الأدبى. ويخلص موكاروفسكى إلى أن البنيوية تمثل عملية مجاوزة للتعارض بين الشكلاية والنزعة التقليدية.



## الفن بوصفه نظاما دالا :

يتضح إichاء موكارفسكى بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا . ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فنى مفرد بنية، ولكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة فى كيانها الجوهرى ذاته . ومن ثم فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة فى الزمان . وهى كذلك لاحد لها من حيث الحجم أو المدى . ليس العمل الفردى إلا مثالا لبنية ما، فمن الممكن دراسة أى عمل لأحد المؤلفين ودراسة أشكال الفن المعاصرة، بل الأدب القومى أو العالمى، دراسة بنيوية كذلك ( البنية، ص ٣ - ١٦ ) . أضف إلى هذا أنه لا ينبغي فهم البنيات على أنها وحدات مستقلة مكتفية بذاتها؛ فالتغيرات التى تطرأ على أى بنية مفردة - وعلى سبيل المثال استكشاف عمل مفقود لأحد المؤلفين - سوف تغير بالضرورة من إدراك بنيات أخرى لها اتصال بهذه البنية .

ولكن ربما كان الأهم فيما يتصل بهذه البنيات هو أنها تعمل بوصفها علامات . والحق أن موكاروفسكى قد عرّف العمل الفنى بأنه علامة مركبة، أى « حقيقة علامية Semiotic fact » تتوسط بين الفنان والمخاطب ( الجمهور، المستمع، القارئ، إلخ ) ( البنية، ص ٨٢ - ٨ ) . وقد استطاع - من خلال بصره بالعمل الفنى من هذا المنظور - أن يرفض على السواء النظريات التى تحيل إلى علم النفس فتوحّد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك، والنظريات التى تتعامل مع الفن بوصفه مجرد انعكاس للواقع الاجتماعى . وعن طريق إزاحة هاتين العقبتين، أصبح العمل الفنى يحتل مكانا فى السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية . وقد باشر موكاروفسكى هذا الفحص عن طريق تدقيقه النظر فى الطابع العلامى للعمل الفنى، الذى يؤدي وظيفته - فى منظوره - بطريقتين، بوصفه علامة موصلة، وبنية

مستقلة، في وقت معاً. وهو في جانبه التوصيلي يشبه بالكلام Parole (أى المظهر الفعلي للكلام في نظام لغة بعينها). ومع ذلك فإن موكاروفسكى ينبه إلى أن العمل في مجمله ينبغي أن يُفهم بوصفه «رسالة»؛ فلا ينبغي أن ينظر إليه على أنه «محتوى» يشتمل عليه وعاء أو «شكل» لا معنى له. ويقسم موكاروفسكى العمل الفني بما هو بنية مستقلة إلى ثلاثة عناصر: العمل بما هو شيء (dilo - Vec) أو منتج مصنوع؛ والرمز الحسى الذى يتعلق فى مصطلح سوسير بالدال Signifiant و «موضوع جمالى» مستقر فى الوعى الاجتماعى، يؤدى وظيفته بوصفه «معنى» (البنية، ص ٨٨) (أى المدلول Signifie)، وعلاقته بالمدلول، تمثل الجانب المرجعى للعلامة.

ومع أن وظيفتى العمل الفني كليهما تدرجان المتلقى فى الإطار التحليلي، ومن ثم تسهمان فى منظور يتوجه إلى التلقى، فإن المكون الثانى من مكونات العمل الفني ربما كان فى أدائه لوظيفته المستقلة هو الأكثر إحياء فيما يتعلق بالنظرية الأدبية. ذلك بأن تأكيد الوعى الاجتماعى يشير إلى المنطقة التى تتميز موكاروفسكى عن كل من إنجاردن، الذى يفصل كذلك العمل بما هو منتج مصنوع عن تحققه الجمالى، والشكلانيين الروس، الذين كانت الحقائق المجتمعية تمثل لديهم عناصر دخيلة على الساحة النقدية غير مرغوب فيها.

إن نظرية موكاروفسكى لا ترى فى الشخص المدرك فرداً مثالياً مستقلاً بذاته؛ فلا هو شخص ظواهرى مجرد، ولا هو مدرك مثالى يعرف التاريخ الأدبى معرفة دقيقة. والأصح أن المتلقى نفسه، رجلاً كان أو امرأة، هو نتاج للعلاقات الاجتماعية. ومع أن موكاروفسكى ظل يستخدم فى كتاباته كلمة «الرأى» أو «المدرك» فى صيغة المفرد، فإنه يؤكد العملية الجمعية المنضوية فى عملية تلقى الفن، ومن ثم يؤكد فى مقاله الواعد الذى ظهر فى عام ١٩٣٦ بعنوان «الوظيفة الجمالية، المعيار، والقيمة، بوصفها حقائق اجتماعية» - يؤكد

الطبيعة الاجتماعية للعلامة وللمتلقي (٢) كليهما. وقد تجنب موكاروفسكى - بنظره إلى العمل الفني على أنه علامة اجتماعية، وإلى الناظر فيه على أنه «كائن اجتماعي، أى عضو فى جماعة» (الوظيفة الجمالية، ص ٨٣) - تجنب النزعة الذاتية الجمالية، كما تجنب النزعات المثالية فى مواقف الظواهرية والشكلانية. وبعبارة أخرى فإن علم العلامة Semiology عنده قادر على إدراك علم الاجتماع، لا عن طريق افتراض انعكاس آلى لحقيقة مستقرة من قبل، ولكن عن طريق افتراض تغلغل سابق للحقيقة الواقعة فى بنية الفن ذاتها وفى متلقيها.

### البعد الاجتماعى :

ربما كان الانتقال إلى جماليات للتلقى متأثرة بالاتجاه الاجتماعى قد برز أوضح ما يكون فى مناقشة المعايير الفنية؛ فالجانب الاجتماعى -وفقاً لما يراه موكاروفسكى - لا يمكن فصله عن النظر فى المعيار:

إن تناول مشكلة المعيار الجمالى فى الإطار الاجتماعى ليس مجرد تناول ممكن، أو مجرد تناول مساعد، ولكنه يعد - هو والجانب الفكرى من المشكلة - مطلباً أساسياً للبحث، حيث إنه يعيننا على التمييز السهلب للتعارض الجدلى بين تنوع المعيار الجمالى وتعددده، وحقه فى أن يكون صادماً على الدوام. (الوظيفة الجمالية، ص ٥٨).

وعلى حين حدد إنجاردن مستوياته القياسية وفقاً للمثل الأعلى الكلاسيكى، وفهم الشكلانيون المعايير على أساس من المجال الأدبى الصرف للأشكال، رأى موكاروفسكى فى التفاعل الاجتماعى وحركة المعايير أهمية من الطراز الأول. وعلى الرغم من أنه كان فى اعتماده على جانب الإدراك الحسى وعلى زعزعة المؤلف أقرب إلى الموقف الشكلاني، فقد أدرك أن الطبقات الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية الخارجة عن نطاق الجمالى تقوم

بدور مهم في تأسيس المعايير وتغييرها. وهو لم يحصر اهتمامه - على خلاف ما صنع الشكلاونيون - في الفن الطليعي أو «الفن الرفيع»، ولكنه لاحظ بدلاً من ذلك - تغلغل «الفن الرفيع» في طبقات المجتمع المختلفة، مثلما لاحظ تأثير الفن الشعبي على ما يسمى الفن الطليعي. والواقع أن اثنتين من أهم النتائج التي توصل إليها موكاروفسكي فيما يتعلق بالمعايير الفنية تتمثلان في أن هذه المعايير ليست أبنية تصورية أبدية جامدة، وأن تعايش عدد من المعايير المختلفة بل المتعارضة أيضاً هو أمر من المؤلف حدوثه. ويمكن للمرء أن يزعم في شيء من الاطمئنان أن مفهوم المعيار عند موكاروفسكي يمثل على هذا النحو إضفاء للخاصية التاريخية على كلاسيكية إنجاردن المتصلبة، وإضفاء للخاصية الاجتماعية على نظرية أدبية الأدب Literaturnost المغلقة، كما هي في التراث الشكلاوني.

إن توجه موكاروفسكي نحو دور الشخص المدرك في تأسيس الموضوع الجمالي له دلالات بعيدة المدى في جملة سلسلة المصطلحات الأدبية التقليدية. ومفهوم القصيدة يعد مثالاً على هذا (البنية، ص ص ٨٩-١٢٨). لقد رفض موكاروفسكي - شأنه في هذا شأن ومزات وبيردسلي في حركة «النقد الجديد» - الإحالة إلى حالة المنشئ العقلية، كما أنه لم يرغب في النظر إلى مسألة القصيدة بوصفها مشكلة نفسية تتضمن عناصر الوعي والوعي الباطن في العملية الإبداعية. وهو بتمسكه بنظريته في العمل الفني بوصفه علامة مستقلة، يبدأ بأن يناقش به عن أي نشاط آخر موجه إلى هدف. ولما كان المنشئ، رجلاً كان أو امرأة، لابد أن يكون له موقف عملي ما من العمل الفني - سواء تمثل هذا في التغلب على الصعوبات التقنية في عملية الإبداع، أو في مجرد هدفه إلى إتمام العمل - فإنه لا يكون في وضع يستوعب فيه القصيدة. أما الشخص المدرك، رجلاً كان أو امرأة، فإنه يستطيع مع ذلك - لأنه يظل غير مقيد بالاعتبارات المركزة على الهدف - يستطيع أن ينظر إلى العمل الفني بوصفه علامة مستقلة. ومن ثم فإن المدرك

وحده هو القادر على أن يضفي على العمل الفني الوحدة الدلالية التي تقتزن عندئذ بالقصدية. وهكذا استطاع موكاروفسكى أن يصل إلى الملاحظة المتناقضة الآتية: إن موقف المدرك من العمل، وليس موقف المنشئ، هو الموقف الأساسى، أو الموقف «غير المُعْلَم من قبل» لفهم المقصد الفنى الكامن فى العمل (البنية ص ٩٧). وعندما يقوم المؤلف أو المنتج، رجلاً كان أو امرأة، بدور المدرك، أى عندما لا ينظر إلى العمل الفنى على أنه عمل يتطلب إتمامه، أو على أنه منتج - عند هذا فحسب يستطيع أن يدرك القصدية.

كذلك يمتد إسهام موكاروفسكى فى الإشكالية المتصلة بالتلقى إلى المنطقة التى يمكن أن نسميها الآن سوسيولوجيا الفن. ذلك بأن تأسيس المعايير الفنية، وتقويم الأعمال الفنية، ووظيفة الفن ذاتها فى مجتمع بعينه، لا يمكن فصلها جميعاً عن الظروف التى يتم فيها إنتاج الفن، وعن إمكانات الانتشار، وعن سلسلة كاملة من العوامل المتصلة بأحوال السوق. وقد أدرك موكاروفسكى فى عام ١٩٣٤ أهمية هذه المسائل على نحو ما تشير إلى هذا بوضوح اعتراضاته على موقف شك洛夫سكى من سوسيولوجيا الأدب (الكلمة، ص ص ١٣٤-١٤٢). لقد كتب شك洛夫سكى من خلال عقده المشابهة بين النص والقماش المنسوج، معلنا عن اهتماماته بفحص «أنواع خيط الغزل» و«طرق النسيج» فحسب، وليس بـ«الوضع فى سوق القطن العالمية» (البنية، ص ١٤٠). وما دام موكاروفسكى لم يرتد إلى المعالجات الأدبية الأقدم، القائمة على السيرة أو على فكرة «الوسط» الاجتماعى السوقية، فإنه يعارض شك洛夫سكى من منظور بنىوى؛ فالأدب عنده ينتمى إلى مجال من الظواهر الاجتماعية، تشكله أنساق أو بنيات كثيرة. ومع أنه من الممكن للمرء أن يؤكد الاستقلال الذاتى «النسبى» لآى نسق معين، فليس هناك نسق مستقل استقلالاً كاملاً. وبعبارة أخرى فإن «الوضع فى سوق القطن» هو بحكم علاقته بالمنتج الأخير وثيق الصلة بموضوع النسيج. ومن ثم فإن دور الحماية عن طريق الدعم، أو سوق الكتاب، أو دور النشر، أو المتاحف، أو

نوادى الكتاب - هذا الدور يصبح موضع اهتمام مشروع فى مجال البحث الأدبى .

### إسهام فوديشكا :

وعلى ذلك كان انهماك موكاروفسكى فى مشكلات التلقى الادبى عملاً متعدد الوجوه . ومع ذلك فقد كان من نصيب تلميذه فيلكس فوديشكا Fe-lix Vodicka أن يتعرف نظرية التلقى بصورة أكثر منهجية، بوصفها مجالاً مشروعاً للدراسة . وعلى حين كانت معالجات موكاروفسكى لجوانب عملية التلقى متناثرة خلال عمله، وعلى حين أنه -تبعاً لذلك- لم يصرف همه قط إلى مسألة التلقى بوصفها حقلاً للبحث قائماً بذاته، فإن فوديشكا فى دراسته المجملة لثلاث من الوظائف الأساسية لتاريخ الأدب قد أدرج المشكلات المتعلقة بالتلقى ضمن المجموع الثالث من موضوعاته<sup>(٣)</sup> .

ويتضمن إسهام فوديشكا الخاص فى نظرية التلقى سعيه إلى المواءمة بين اتجاه إنجاردن الظواهرى والنموذج البنىوى لدى أستاذه<sup>(٤)</sup> . وقد حاول بتبنيه مفهوم التحقق العيانى عند إنجاردن أن يتخطى حدوده القائمة بمعزل عن التاريخ من خلال رفضه لفكرة التحقق المثالى، وعن طريق ربط المصطلح بتطور المعيار الجمالى . أضف إلى هذا أن فوديشكا قد وسع من ميدان هذا المفهوم . وعلى حين يؤكد إنجاردن التحقق العيانى لجوانب الشكل العام للعمل، إذا هو يصير على أن بنية العمل فى كليته تأخذ طابعاً جديداً عندما تتغير الظروف المشتملة على الزمان أو المكان أو الأحوال الاجتماعية . وعلى هذا النحو كان مفهوم التحقق العيانى مهياً على نحو جيد للاضطلاع بأمر الفروق الذوقية التى لوحظت من خلال التجربة، أو التغيرات التى تطرأ على النصوص المفردة أو على مجمل القواعد .

ومع ذلك فإن استغراقه فى تاريخ الأدب الراهن قد انقلب لغير صالحه، عندما جعل الناقد هو المتحكم فى الصور التجسيدية للأعمال الأدبية، وإدراج

هذه الأعمال في منظومة القيم الأدبية. ويمكن الزعم بأنه بتقديمه لنموذج الناقد هذا لم يعد أن استبدل بالمعيار المثالي للتجسيد الملائم عند إنجاردن شخصاً مثالياً يشكل التجسيد في حقب بعينها. ويتمثل الفرق بين النظريتين في مجرد اعتراف فوديشكا بتنوع الاستجابات المحتمل. أما ما هو مفقود في الحالتين فهو الوضع الاجتماعي للعمل وللمتلقي؛ ذلك الوضع الذي كان أكثر الجوانب جاذبية في نموذج موكاروفسكى السيميولوجي.

هانز - جورج جادامر

علم التفسير وعلم المنهج

ربما لم يكن هناك منظر معاصر هو أكثر اهتماماً بطبيعة تفسيراتنا القائمة من هانز - جورج جادامر Hans-Georg Gadamer، كما أن شهرته في السنوات الأخيرة تعزى بلا شك في جزء غير يسير منها إلى إصراره الراديكالي على القول بالطبيعة التاريخية لعملية الفهم. ومع ذلك فالقول بأن عمله كان له تأثير في تطور نظرية التلقي يشكل مفارقة على نحو ما. ذلك بأنه في أعظم أعماله «الحقيقة والمنهج» (١٩٦٠) (١)، حاول التشكيك على وجه التحديد في ما يبدو أن كثيرين من المسهمين في نظرية التلقي أشد ما يكونون حاجة إليه، ألا وهو المنهج، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب، بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص. وبعبارة أخرى فإن حرف العطف «و» في عنوان جادامر لا ينبغي أن يفهم بمعناه الرابط بل بمعناه المفرق. ومع أن الهدف الأساسي الذي يرمى إليه الكتاب في هذا الصدد هو المنهج التجريبي في العلوم الطبيعية، فإن هجوم جادامر على المنهج قابل بالتأكيد للتطبيق كذلك على كثير مما اندرج في جملة مفردات نظرية التلقي.

إن المنهج - عند جادامر - هو شيء يطبقه شخص ما على موضوع ما من أجل الحصول على نتيجة بعينها. وفي حالة العلوم الطبيعية تم الربط - على نحو مغلوط، وفقاً لما يراه جادامر - بين هذه النتيجة والحقيقة. وقد كان تجديد



جادامر للهرمينيوطيقا، وهى علم الفهم والتفسير، مقصوداً به مواجهة هذا الارتباط الضار. وفى موقف مضاد لميل العلم الحديث «لاستيعاب الفكر الهرمينيوطيقى وجعله فى خدمة العلم»<sup>(٢)</sup>، يطرح جادامر الهرمينيوطيقا بوصفها اتجاهاً مصححاً ينتمى إلى نقد النقد، من أجل تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية. وعلى حين كانت الهرمينيوطيقا مشغلة من قبل بتفسير النصوص الدينية، أو بسيكولوجية الفهم (عند فريدريك شلاير ماخر) أو بالمنهجية فى العلوم الإنسانية Geisteswissenschaften (عند فيلهلم دلتى)، فإن جادامر يطالب للهرمينيوطيقا بوضع كلى جامع؛ فهو مهتم بشرح عملية الفهم Verstehen فى ذاتها لا فى علاقتها بعلم بعينه، ولكن حين ندرك أنها جوهر وجودنا - فى العالم. وبهذا المعنى يمكن النظر إلى عمله على الوجه الأفضل بوصفه محاولة للوصل بين الفلسفة والعلم عن طريق مجاوزته «أفق الاهتمام المحدود للمنهجية العلمية النظرية»<sup>(٣)</sup>.

### السيطرة العلمية :

هكذا تبدو اهتمامات جادامر ذات طبيعة فلسفية ووجودية (أونطولوجية)؛ فكتاب «الحقيقة والمنهج» يطرح الهرمينيوطيقا لا من أجل تقديم منهج جديد أفضل، بل من أجل مسألة المنهجية وعلاقتها بالحقيقة. ولكى يجعل جادامر هذه المهمة المحددة للهرمينيوطيقا أكثر جاذبية فإنه أورد فى كتابه حكايتين فلسفتين. أما الأولى، التى تدين بالكثير لمارتن هايدجر، فتحكى قصة الموروث الفلسفى الغربى فى صورة أن هذا الموروث قد فقد مجده، وإمكانية إنقاذه فى المستقبل. فالمنهج العلمى فى الزمن السابق على ديكارت - والإشارة هنا بصفة خاصة إلى الإغريق القدامى - لم يكن قد وصل إلى حد الهيمنة على فكرة الحقيقة. كما أن الفصل الحاسم بين الذات والموضوع، والوجود والتفكير، لم يحدث على نحو ما صار إليه الأمر فيما بعد. ولكن مع مجيء الثنائية الديكارتية أصبحت غربة البشر فى عالم الغرب، التى يرجح أنها كانت قابلة للكشف عنها قبل ديكارت بزمن طويل،

هي حجر الزاوية في الفلسفة الغربية. وكانت المهمة غير المعلنة للنشاط الفكري منذ القرن السابع عشر حتى القرن العشرين هي إخفاء غربة العقل والمادة، والذات والموضوع، وتبريرها، عن طريق تقديم أساس فلسفي للمنهج العلمي. وقد كتب جادامر يقول: «إن النشاط العلمي يتعلق به دائماً شيء ما ديكراتي؛ فهو نتيجة لمنهج نقدي لا يسعى إلا إلى إقرار ما لا يمكن الشك فيه» (ص ٢١١). وقد أضاف كانط إلى هذا المشروع الفلسفي الدفاع المعرفي (الإبستمولوجي) الأخير عن العلوم الطبيعية، بكتابه «بحث العقل الخالص» (١٧٨١).

لقد أنهى كانط عمله بمشكلة المعرفة على نحو ما طرحها ظهور العلم الجديد في القرن السابع عشر. وكان البناء العلمي - الرياضي، الذي أفادت منه العلوم الجديدة، هو ما قدمه كانط مصحوباً بالتبرير المعرفي الذي يحتاج إليه؛ لأن الأفكار التي يشتمل عليها ليس لها مطالب في الوجود سوى تلك المتعلقة بالكينونات (ص ١٩٤) **entia rationis** الذهبية.

ولكي يبرز جادامر هيمنة المنهج العلمي الطبيعي فقد أفرد القسم الأول من كتابه لنقد الوعي الجمالي. وقد كان استبعاد الفن من مجال الحقيقة، وتقليص المجال الجمالي لكي يصبح حقلاً للمظهر (Schein) الصرف، وكذلك المحاولات المتعددة للربط أو إعادة الربط بين الفن والحقيقة - كل ذلك كان نتيجة «لهيمنة النموذج المعرفي العلمي»، الذي يشكك في «كل إمكانات التعرف التي تقع خارج نطاق هذا المنهج» (ص ٧٥). ومن ثم يشكل الفن حيزاً يعاني الحط المعلن من قيمته في مواجهة المنهج المفضل، ولكنه كذلك المنطقة التي تظهر فيها على نحو مثير جوانب القصور في هذا المنهج. ومن ثم فإن الفن هو - على وجه التحديد - مجال الفلسفة، التي تحظى بالعناية الأكبر من جادامر؛ فهو معنى - آخر الأمر - بأن يظهر للعيان معارضة المنهج

العلمي، وبأن يقص حكاية انهيار طغيان هذا المنهج، على نحو ما يشير التعليق الآتي :

لم ينكر العلم الحديث أصله الإغريقي كلية، ومع ذلك فإن هذا العلم قد أصبح منذ القرن السابع عشر واعياً بذاته وبالإمكانات غير المحدودة التي تنفتح أمامه. على أن بحث ديكارت الحقيقي في المنهج في كتابه القواعد(\*) وهو بمثابة البيان الحقيقي للعلم الحديث - هذا البحث لم يظهر - كما نعرف - إلا بعد زمن طويل من وفاته. ومع ذلك فإن تأملاته العميقة في التآلف بين المعرفة الرياضية للطبيعة والميتافيزيقا قد طرحت مهمة شغل بها عصر بأكمله. لقد حاولت الفلسفة الألمانية على نحو متصل، بدءاً من لايبنتز وانتهاء بهيجل، أن تلحق بعلم الفيزياء الجديد علماً فلسفياً وتأملياً، يستعاد فيه تراث أرسطو ويصان. ويكفى أن نتذكر اعتراض جوته على نيوتن، ذلك الاعتراض الذي شارك فيه شلنج وهيجل وشوبنهاور (ص ٤١٧).

من ثم فإن تنمة هذه الحكاية الأولى تشتمل على العودة إلى الاسئلة التقليدية، كتلك القضايا الوجودية التي أثارها هايدجر في مفتتح كتابه «الوجود والزمن» (١٩٢٧) (٤)، كما تشتمل - في الوقت نفسه - على فحص للآثار المتخلفة عن مواجهة ما يقوم به العلم الحديث من إفساد لهذه الاسئلة. وتبعاً لذلك فإن هايدجر وجادامر كليهما، من حيث إنهما أنعشا الاهتمام بالفهم الكلي الجامع، قد صارا - تبعاً لذلك - يؤديان دور أهم المؤلفين في الفصول الأخيرة من هذه القصة الفلسفية.

(\*) في عام ١٧٠١ اشتملت مجموعة الأعمال التي نشرت لديكارت بعد وفاته على بحث له في علم المنهج يسمى «قواعد لتوجيه العقل»، وجرى العرف بعامة على اختصار هذا العنوان إلى «القواعد». (المترجم).

## تاريخ علم التفسير (الهرميوطيقا)

والحكاية الثانية التي يحكيها جادامر، وهي المتعلقة بتاريخ علم التفسير، قد اشتملت على فصول ختامية مشابهة، وإن كانت حكيكتها تختلف بعض الشيء، حيث إن علم التفسير يرتبط في العموم عند جادامر بموقف معارض لأسلوب التفكير العلمي المهيمن. فعلم التفسير يرتبط كذلك بالفن، على نحو يرى فيه جادامر أن الفن مثال نموذجي لفكرة الفهم بصفة عامة (ص ص ١٤٦-١٥٠). لكن بدايات هذه القصة تقع في الحقبة السابقة على الرومنسية، متمثلة في التراث الخاص بتفسير الإنجيل وفي النزعة الإنسانية. ويرى جادامر أن أصول علم التفسير ترتبط ارتباطاً حميماً بالاهتمام بالكشف عن المعنى الصحيح للنصوص. وهو يكتب عن علم التفسير فيقول: «إنه يسعى إلى الكشف، من خلال تقنيات خاصة، عن المعنى الأصلي للنصوص في الموروثات أو الأدب ذي النزعة الإنسانية، وفي الإنجيل على السواء» (ص ١٥٤). فإذا أضيف نشاط التفسير المشروع إلى هذين المصدرين من التراث، أمكننا عندئذ رؤية السبب في طرح علم التفسير السابق على الرومنسية على أساس أنه طاقة ذات وجوه ثلاثة: الفهم-Subtilitas intelli- gendi، والشرح Subtilitas explicandi والتطبيق Subtilitas applicandi.

ومرة أخرى تهتم هذه الحكاية بما حدث من فقدان (الهرميوطيقا) لقيمة وجودية أصلية. ذلك بأن علم التفسير قد نسي خلال تطوره الذي كان عسيراً بعض الشيء طاقته الثلاثية، كما أنه جرد آخر الأمر من وظيفة الشرح ووظيفة التطبيق. وبمضي جادامر فيحكي تفصيلاً كيف أن أهم منظري القرنين التاسع عشر والعشرين حاولوا معالجة مشكلة الفهم الإنساني. وهو في مناقشته لفريدرش شلاير ماخر، وليوبولد فون رانكه، وفريدرش درويسن، وفيلهلم دلتى، يشير إلى إضافاتهم الأصلية إلى النظرية التفسيرية، ولكنه يشير كذلك إلى أن كلا منهم بطريقته الخاصة لم يكن قادراً على أن ينأى بنفسه عن التفكير «المنهجي»؛ فعند مرحلة ما يجد كل واحد من هؤلاء الكتاب ملاذاً

غير مستحب في الموضوعية والمعرفة الموضوعية، محتفظين في هذا بثنائية الذات - الموضوع الضارة، الملازمة للمنهج العلمي.

إن حل المعضلة التفسيرية، شأنه شأن إحياء الفلسفة الغربية، يشمل تخطي هايدجر لعقبة ميتافيزيقية أخيرة في ظواهرية (فينومينولوجيا) إدموند هوسرل. وبطبيعة الحال كان هوسرل يرى كذلك أن فلسفته تتعارض مع كل من النزعة الموضوعية والميتافيزيقا. ولكن نقده للنزعة الموضوعية لدى كل الفلاسفة السابقين كان بحق، فيما يرى جادامر، «استمراراً منهجياً للاتجاهات الحديثة». وعلى النقيض من هذا فهم مشروع هايدجر على أنه «عودة إلى بدايات الفلسفة الغربية، وإحياء للجدل الإغريقي الذي طال نسيانه، المتعلق بـ الوجود» [ص ٢٢٧].

وأطروحة هايدجر في كتابه «الوجود والزمن» هي، على نحو ما يعيد جادامر صياغتها في صورة بسيطة ومختصرة، أن «الوجود نفسه هو الزمن» (ص ٢٢٨). وعلى النقيض من هوسرل الذي يفترض ذاتاً أو أنا أصلياً متعالياً وقائماً بمعزل عن الزمان، يرد هايدجر الوجود كله إلى العالم. وعلى هذا لم يعد من الممكن تجاهل عالم الحياة Lebenswelt أو تهميشه، على نحو ما نزع إليه هوسرل، بل أصبح من الواجب، بدلاً من ذلك، حسبان جوهر الوجود. إن التناهي والزمنية الدنيوية يجب أن يقوموا في المركز من المشروع الفلسفي.

إن تفريعات هايدجر في إعادته صياغة البحث الفلسفي لصالح علم التفسير هائلة. فعلى حين كانت التاريخانية historicity (أي خاصية أن يكون الشيء تاريخياً، ومحدوداً، ووقتياً) تمثل للعلم والمنهج العلمي عقبة في طريق المعرفة الموضوعية، أصبحت الآن وقد تحولت إلى العالم نفسه الذي يعين على الفهم.

إن مفهوم الفهم لم يعد بعد مفهوماً منهجياً، على نحو ما نجد عند درويسن، كما لم تعد عملية الفهم، على نحو ما تبدو

محاولة دلتى لتقديم أساس تفسيري للعلوم الإنسانية، عملية معكوسة، تكون مجرد تابع لتوجه الحياة نحو المثالية. فالفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها (ص ٢٣).

وهكذا يحطم هايدجر، من خلال إعادته التفكير في مسألة الوجود، الادعاء الذى يقصر معرفة الحقيقة على العلم، ويعيد تركيز مشروع علم التفسير على طبيعة الفهم التاريخية دائماً.

### التحيز التفسيري (الهرمينوطيقى)

يفهم جادامر إسهامه فى علم التفسير على أنه امتداد لإعادة التفكير فى الوجود عند هايدجر. ومما له أهمية خاصة عنده تأكيد سلفه لطبيعة الفهم السابقة التكوين. فعلى حين دعت النظرية السابقة إلى التطهر من المفاهيم الجاهزة، ذهب هايدجر إلى أن وجودنا - فى - العالم على وجه التحديد، بما فيه من تحيزات وافتراضات مسبقة، هو ما يجعل الفهم ممكناً. وقد كتب فى الوجود والزمن يقول: « كلما فسر شئ على أنه شئ فإن التفسير سوف يؤسس بصفة جوهرية على الامتلاك السابق Vorhabe، وعلى التنبه السابق Vor-sicht وعلى التصور السابق Vorgriff. ولن يكون التفسير قط فهماً خالياً من الافتراضات المسبقة لشئ معروض علينا » (ص ص ١٩١-٢). أو يقول، مع تغيير يسير فى الصياغة: « إن المعنى هو المترتب على (Woraufhin) تصور يصبح شئ ما على أساسه معقولاً بوصفه شيئاً؛ فالمعنى تتشكل بنيته من امتلاك سابق، وتنبه سابق، وتصور سابق » ص ١٩٣.

وقد تناول جادامر هذا الموضوع بمنتهى العناية فى مناقشته للتحيز (Vorurteil) Prejudice ومع أن هذه الكلمة فى الألمانية، كمعادلتها فى الإنجليزية، ترتبط من الناحية الاشتقاقية بالحكم المسبق، أو بمجرد تشكيل حكم على شئ ما على نحو مسبق - فقد صارت تعنى التحيز السلبي، أو الخاصية المجافية للحكم الدقيق. ويذهب جادامر إلى أن حركة التنوير هى

المسئولة عن هذا التشكيك في فكرة التحيز؛ ولكنه يمضى فيقول إن هذا التشكيك هو في ذاته نتيجة لتحيز ارتبط بالإدعاءات المنهجية للحقيقة التي طرحتها العلوم الطبيعية. على أن التحيز - بحكم أنه ينتمى إلى الحقيقة التاريخية ذاتها - لا يمثل عائقاً للفهم، بل هو أقرب إلى أن يكون شرطاً لإمكانية الفهم. «إن ما هو ضروري هو رد الاعتبار الأساسى لمفهوم التحيز، والاعتراف بحقيقة أن هناك تحيزات مشروعة، إذا كنا نريد أن نقدر صيغة الوجود التاريخي والمتناهي للإنسان حق قدرها» (ص ٢٤٦).

### التاريخ العملي وأفق الفهم:

إن اعتماد جادامر على التحيز بوصفه قيمة إيجابية يمكن أن يفهم - من جهة - على أنه أداة صادمة للقراء الليبراليين. ولكن ينبغي كذلك ألا تمر المسألة الخطيرة الواقعة خلف رد الاعتبار إلى هذه الفكرة دون ملاحظة. ذلك بأن جادامر يقرر هنا في بساطة أن «تحيزات» المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركناً أساسياً في أى موقف تفسيري. وعلى هذا فتاريخية المفسر - على نقيض ما تذهب إليه النظرية التفسيرية السابقة - لا تشكل حاجزاً دون الفهم. والتفكير التفسيري الصحيح ينبغي له «أن يأخذ في الحسبان تاريخيته الخاصة» (die eigene Geschichtlichkeit mitdenken) (ص ٢٦٧). ولا يكون التفسير «تفسيراً سليماً» إلا عندما يبين «حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه».

ويسمى جادامر هذا النمط من التفسير «التاريخ العملي» - Wirkungs-geschichte. وهنا يسرع جادامر للتنبيه إلى أنه لا يحاول الترويج لبحث يطور منهجاً جديداً يأخذ في الحسبان عوامل التأثير؛ فهو لا يقدم ذريعة «لنظام معرفي جديد ومستقل، ومرادف للعلوم الإنسانية»، والأصح أنه يبدو ساعياً نحو وعي جديد - «وعى ذى طابع تاريخي عملي» - wirkungsgeschichtliches Bewusstsein يستطيع معرفة ما يحدث عندما نواجه



الماضي . وسواء تقبل المرء فكرة التاريخ العملي أو لم يتقبلها، فإن هذا التاريخ – عند جادامر – يمتزج امتزاجاً حميماً بإدراكنا، كما أن الوعي ذا الطابع التاريخي العملي ينبهنا إلى هذه الحقيقة: « أن الوعي ذا الطابع التاريخي العملي هو أولاً وقبل كل شيء وعي بالموقف التفسيري » (ص ٢٦٨) .

ولكى يوضح جادامر ما يستتبعه الموقف التفسيري فإنه يبدأ بقوله « إنه يمثل مرتكزاً يحدد إمكانية الرؤية » . ثم يتقدم مستعيراً مصطلحاً من فينومينولوجيا هوسرل ومستخدماً إيّاه، لكي يقدم فكرته الأساسية عن « الأفق » بوصفه ركناً جوهرياً في مفهوم الموقف (ص ٢٨٩) . وعلى هذا فالأفق يصف تركزنا في العالم، ولكن ينبغي ألا نتصوره على أنه مرتكز ثابت أو مغلق، والأصح أنه « شيء ندخل فيه وهو يتحرك معنا » (ص ٢٧١) . ويمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التحيزات التي نحملها معنا في أي وقت بعينه، ما دامت هذه التحيزات تمثل « أفقاً » لا نستطيع أن نرى أبعد منه . ومن ثم يوصف حدث الفهم في واحدة من أشهر استعارات جادامر بأنه امتزاج الأفق الخاص للفرد بالأفق التاريخي Horizontverschmelzung .

ويسلم جادامر بطبيعة الحال بأن فكرة الأفق المستقل نفسها لنص أدبي ما – على سبيل المثال – فكرة خادعة؛ فليس هناك خط فاصل بين الأفق الماضي والأفق الحاضر .

عندما يضع وعينا التاريخي نفسه خلال الآفاق التاريخية، فإن هذا لا يستتبع العبور إلى عوالم غريبة لا ترتبط على أي نحو بعالمنا، ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير، الذي يتحرك من داخله، والذي يعانق، فيما وراء حدود الحاضر، الأعماق التاريخية لوعينا الذاتي . إنه أفق واحد في الحقيقة، ذلك الذي يعانق كل شيء احتواه الوعي التاريخي (ص ٢٧١) .

ومع ذلك فإن هذا الوهم؛ هذا « الإسقاط للأفق التاريخي »، هو « مرحلة في

عملية الفهم « ضرورية؛ إذ يعقبه مباشرة وعى تاريخي يعيد الترابط بين « ما كان قد تبينه داخل النظام .. لكي يصبح مرة أخرى كياناً متحداً مع ذاته ». ويذهب جادامر إلى أن تداخل الآفاق يحدث في الواقع، ولكنه يعنى « أنه عندما يطرح الأفق التاريخي فإنه ينحى في الوقت نفسه » (ص ٢٧٣). وعلى نحو يكاد يكون هيجلياً، يبدو أن الفهم هو وعى تاريخي قد أصبح واعياً بنفسه.

### التطبيق:

إن نشاط الوعي يرتبط بما هو في أغلب الظن أكثر إضافات جادامر إلى علم التفسير الحديث أصالة. ذلك بأن جادامر، باعتماده على علم التفسير المشروع في تكوين نموذج، يصر على أن كل تفسير هو في الوقت نفسه تطبيق *Anwendung*. ومع ذلك فإن إعادة الوجه التطبيقي *Subtilitas applicadi* إلى علم التفسير ليست مجرد إيماءة إلى استعادة الوظيفة الأصلية للعمل التفسيري، بل هي أقرب إلى أن تكون تأكيداً للمبادئ التي تطورت مرتبطة بالوعي التاريخي العملي، ونتيجة منطقية لها. والفهم يعنى التطبيق على الحاضر.

الحقيقة هي أن الفهم التاريخي يشتمل دائماً على فكرة أن التراث الذي يصل إلينا يتحدث إلى الحاضر، وأنه ينبغي فهمه بهذه البساطة - وعلى الأصح بوصفه هو هذه الراسطة. ومن ثم فإن علم التفسير المشروع ليس في الواقع حالة خاصة، ولكنه - على النقيض - مهياً لأن يستعيد المجال الكامل للمشكلة التفسيرية السابقة، التي يلتقي فيها الفقيه ورجل الدين مع دارسي العلوم الإنسانية (ص ٣٩٣).

ويبدو أن النقاش الذي دار حول مفهوم جادامر للتطبيق هو حالة أخرى من حالات الصياغة المثيرة التي تفضي إلى جدل لا ضرورة له؛ فلا ينبغي أن يفهم

التطبيق على أنه الممارسة العملية بالمعنى الماركسي، أو على أنه أداء فعل مادي. وهو لا يستتبع الأخذ الملحوظ من النص ودفعه إلى النشاط في عالم الواقع. والأصح أنه أكثر التصاقاً بما يسميه إنجاردن «التجسيد»، أي تحقيق الشيء في الواقع، أو جعله حاضراً أمام المفسر. وبهذا المعنى يمكن عقد مقارنة بين المخرج المسرحي الذي يفسر النص المكتوب ويحققه في الأداء، ونشاط القارئ في فهم نص ما؛ فكلاهما يستوعب التطبيق بالمعنى الذي أراده جادامر. ولكننا قد نفكر في التطبيق في إطار الشبه الأساسي الذي عقده جادامر بين عملية الفهم، والحوار. فنحن عندما نواجه نصاً – وفقاً لهذا النموذج – ندخل في حديث مع الماضي يفضي فيه الأخذ والعطاء، أو المسألة والمجاوبة، المتضمنتان في الانفتاح على الآخر. إلى الفهم. ومن ثم يمكن أن يوصف التطبيق بأنه «واسطة بين ذلك الوقت والآن؛ بين الـ «أنت» والـ «أنا»» (ص ٢٩٨). وعندما ينظر إلى مفهوم التطبيق على أنه تحقق أو واسطة فإنه يفقد بعضاً من جاذبيته الأولى، كما أن جادامر باستعادته المعنى المفقود لعلم التفسير يبدو – من ثم – أقل راديكالية إلى حد بعيد مما بدا عليه عند النظرة الأولى.

### التحيز الكلاسيكي

على الرغم مما أبداه جادامر من تنكر للمنهج فإن الهرمنيوطيقا الفلسفية عنده كانت تربة خصبة لأصحاب نظرية التلقي. وقد كانت فكرته عن التاريخ العملي وعن الأفق هما الموضوعان اللذان ظفرا – في الأغلب الأعم – بالتبني، خصوصاً عند هانز روبرت ياوس وتلاميذه. ومع ذلك لا يملك المرء إلا أن يشعر بأن تأثير جادامر كان نتيجة لسوء الفهم؛ فمع أن مصطلحي «أفق التوقع» Erwartungshorizont والتاريخ العملي قد صاروا مفيدتين في فحص النصوص الأدبية، ينتمى هذان المصطلحان في نظرية جادامر إلى مجال فلسفي أكثر تجريداً. ومع أنه من الممكن للمرء أن يدعى أن المنهجية تستخدم دائماً في أي فكرة تتعلق بعلم التفسير، فمن الواضح أن جادامر لا يوافق على هذا.

وربما ركز النقاش الأساسى فى علم التفسير الألماني المعاصر على دور التراث فى عمل جادامر؛ فقد اعترض المنظرون فى الأغلب الأعم على اعتماده على «الكلاسيكى» بوصفه مثلاً للتاريخ العملى. ومع أن الكلاسيكى عند جادامر لا يعدو ما تمت المحافظة عليه لأنه بدا خليقاً بهذه المحافظة، فقد أدان النقاد بحق إهمال جادامر - فى انتفاعه بهذه الفكرة - علاقات القوة الكامنة فى أى نص يتداوله المجتمع، أو أى تبادل اجتماعى. وبما أن اللغة نفسها ليست أداة حيادية، فإن نموذج جادامر الحوارى، وربطه المثالى بين الماضى والحاضر كما لو كان حديثاً متبادلاً بين اثنين من المتكلمين، هو تشويه لما يحدث حقاً فى عملية الفهم، وهو فى ذاته ذريعة إيديولوجية كذلك تؤدى إلى تعمية العلاقات الاجتماعية التى يتم التواصل من خلالها.

ولم يكن جادامر عاجزاً عن الرد على منتقبيه، ولكن إخفاقه فى أن يدمج منظوراً اجتماعياً فى إطاره النظرى العام يظل نقطة ضعف فى عمله. ويبدو أنه، مثل هايدجر، غير قادر على أن يعترف بالتاريخية إلا على مستوى نظرى مجرد. وهو نفسه، عندما يحلل النصوص - سواء أكانت قصيدة للشاعر ريلكه أم رواية لكارل إممرمان - فإن فكرته عن الوجود - فى - العالم التى ربما كانت راديكالية تنتج نقداً فلسفياً من قبيل أشد القراءات النقدية الجديدة عزلة عن التاريخ.

## سوسولوجيا الأدب

### ليولوفينتال : علم الاجتماع النفسى

إن الوضع الاجتماعى للنصوص الأدبية، المفتقد فى علم التفسير الوجودى عند جادامر، يبدو أنه المهمة التى أنيطت بما سعى علم اجتماع الأدب. ولم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور فى ألمانيا قبل الحرب العالمية الثانية تطوراً كبيراً، حتى إنه لن يثير الدهشة أن يكون المرهصون بنظرية التلقى ذوو الاتجاه الاجتماعى قلة نادرة. والواقع أن النزعة التى تكررت فى حفنة المقالات

أو الكتب التي كتبت في هذا المجال كانت تتمثل في الشكوى المتعلقة بالإهمال السابق لهذه المنطقة، والمطالبة بمزيد من البحث في موضوع التأثير الأدبي وفي التلقى. ففي عام ١٩٣٢ - على سبيل المثال - كان ليوفونتال Leo Löwenthal ما يزال يلاحظ نقص الاهتمام بهذا الجانب من العمل النقدي. وفي الواقع كان غياب البحث نفسه يعنى لديه علامة مهمة على وضع الدراسة الأدبية:

إنه لمن اللافت من الناحية الاجتماعية أن عملاً مثل دراسة ما للأعمال الأدبية من تأثير، بما هو عمل مهم وأساسى للبحث، كاد أن يهمل إهمالاً تاماً، على الرغم مما تزخر به المجالات والصحف والخطابات والمذكرات من مادة غير محدودة، هي قيمة بأن تعلمنا أشياء تتعلق بتلقى الأدب لدى فئات اجتماعية بأعيانها ولدى الأفراد<sup>(١)</sup>.

وعلى الرغم من أن لوفينتال يؤكد هنا الكم الهائل من المعلومات المتاحة في يسره فإنه لم يكن يهتم أساساً بالبحث القائم على التجريب (الإمبيريقى)؛ لأنه لن يفضي إلا إلى الاستمرار في «فقه اللغة الصرف»، أو في «جمع المعلومات»، اللذين ينبغي للدراسات المتعلقة بالتلقى أن تقدم بديلاً منهما. والأصح أن ما كان يتبناه هو الكشف الأكثر تعمقاً عن الخصائص الاجتماعية النفسية في نطاق البنيات الاجتماعية. والحق أن علم النفس يقدم همزة الوصل التي تجعل من الممكن قيام علم الجمال (الإستطيقا) بوصفه حقلاً معرفياً؛ «فبدون سيكولوجيا الفن، وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة في المثلث السيكلوجي الذي يكون المؤلف والأدب والمتلقى أضلاعه الثلاثة، لن تكون هناك جمالية شعرية». وهكذا يصبح علم النفس الفرويدي عند لوفينتال عوناً لا غنى عنه لدراسة سيكولوجيا التلقى، ولبحث «مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقى؛ وهي المشكلة التي ظلت تدفع مراراً وتكراراً حتى الآن إلى خلفية الاهتمام» (فن القص ص ص ٧٢-٨).

إن إسهام لوفينتال الخاص فى النظرية النفسية - الاجتماعية لتلقى الأدب قد تضمنته دراسته الرائدة لكيفية تلقى ألمانيا لدستويفسكى فى الحقبة السابقة للحرب العالمية الأولى<sup>(٢)</sup>. لقد استطاع - من خلال فحصه للمقالات والكتب المختلفة التى كتبت عن هذا الروائى الروسى - أن يشرح السبب فى استحوازه على فئات بعينها من الشعب الألمانى تحت حكم فيلهلم، وأهميته النظرية لديهم؛ فهو يبين كيف أن دستويفسكى قد قدم الدعامة الإيديولوجية لأفراد الطبقة الوسطى من الألمان، حين أمدهم بسلسلة من الأساطير يتقبلها الأفراد الواقعون بين طبقة عليا قوية، وطبقة عمالية (بروليتاريا) سريعة النهوض. ولكن العبارات النظرية العامة التى تدعم البحث كانت أهم من نتائج دراسة هذه الحالة المفردة. ذلك بأن لوفينتال يؤكد فى الصفحة الأولى نفسها أن ما للعمل الأدبى من تأثير يرجع إلى كيانه الخاص: «فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقاً لطريقة تمثله» (ص ٣٤٣). ومع ذلك فالممارسة الإنسانية نفسها خاضعة إلى حد بعيد لشروط مسبقة؛ ولهذا السبب ينطوى تحليل تلقى عمل ما لأحد المؤلفين على فهم «مسيرة الحياة» فى المجتمع (ص ٣٤٣). ثم إن الأدب - من جانبه - يتداخل فى المجتمع بطريقة مركبة؛ فهو - من جهة - يلبي لدى فئات اجتماعية بعينها الحاجات النفسية التى قد تهدد النظام الاجتماعى فى حالة عدم تلبيتها.

إن الفن فى عموميه، وفقاً لما يراه لوفينتال، فى وسعه أن يسهم فى إشباع الخيال (Phantasiebefriedigung)؛ والتمثل الباطنى الملازم لهذه العملية يغنى عن الإشباع الاجتماعى الحقيقى. ومن ثم فإن دراسة تلقى الأدب واستهلاكه لا تقتصر على بحث واحدة من المشكلات الأدبية الجوهرية فحسب، بل هى كذلك إسهام فى التحليل الاجتماعى، لأنها تستتبع بحث «العوامل التى تؤدى بقدرتها الخارقة - بعيداً عن جهاز السلطة نفسه - وظيفة محافظة ومعوقة اجتماعياً» (ص ٩٦٣).

ومن جهة أخرى فلن يكون من الجدلية فى شئ تقليص وظيفة الفن؛

بحيث يقتصر دوره على تحقيق السلام الإيديولوجي والنفسي؛ فما يزال من حقيقة الفن الجوهرية مقاومته كذلك للمجتمع.

على الرغم من صحة أنه (الفن) يقوم في العملية الاجتماعية الشاملة بوظيفة التصالح مع النظام القائم، فإنه كذلك يشتمل على عنصر من السخط يتطلب المصالحة معه؛ فهو يشتمل في نسيجه الخاص - من حيث المبدأ - على المقاومة، وعلى مناهضة النظام القائم (ص ص ٣٨٠-١).

من ثم فإن التلقي عند لوفينثال يستلزم قوة مكيفة اجتماعياً ومكيفة نفسياً على السواء؛ فهو يستلزم الإيديولوجيا كما يستلزم مقاومة الإيديولوجيا، ويستلزم إشباع الحاجات، وتنحية هذا الإشباع على السواء.

### جوليان هيرش: التلقي والتاريخ

إن هذا المنهج النفسي الاجتماعي في تناول مشكلة التلقي لم يقدم دراسة حالة نموذجية فحسب، بل اشتمل كذلك على عدة مدلولات تخص نظرية الأدب على وجه العموم. ولكن لوفينثال كان معنياً في المحل الأول بمثال بعينه (دستوفسكي) في حقبة معينة من تاريخ ألمانيا. (١٨٨٠-١٩٢٠). ولا تشير الملاحظات القليلة التي ناقشناها من قبل إلا إلى إطار يمكن أن يحتوي مسألة التلقي في حد ذاتها. ومع ذلك فإن نظرية هذه طبيعتها لن يكون من واجبها أن تستوعب علم الاجتماع وعلم النفس فحسب، بل أن تعمل الفكر كذلك في مشكلات التاريخ. لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهوراً؟ وكيف استمرت هذه الشهرة حقبة من الزمن؟ وما العوامل التي تزيد من هذه الشهرة أو تقلل منها؟ هذه الأسئلة جميعاً تشغل المؤرخ بالقدر نفسه الذي تشغل به عالم الاجتماع أو عالم النفس. وعلى الرغم من أن هذه الأمور كانت أحياناً موضوع تأمل لدى مؤرخي القرن التاسع عشر - ودرويسن Droysen ورائكه Ranke مجرد مثالين على هذا - فإنهم لم يظفروا في ألمانيا في الحقبة الباكرة من القرن العشرين إلا باهتمام طفيف.



ويتمثل واحد من الاستثناءات الجديرة بالملاحظة في هذا الصدد فيما اشتمل عليه كتاب ألفه جوليان هيرش Julian Hirsch تحت عنوان «أصل الشهرة» Die Genesis des Ruhmes<sup>(٣)</sup>. وفي هذه الدراسة التي تحمل عنواناً فرعياً له مغزاه، هو: «إسهام في علم مناهج التاريخ»، يأخذ هيرش على عاتقه دراسة الكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة، والسبب في نشأته. وهذه الطريقة في طرح السؤال هي في ذاتها خروج جذري على الممارسات السابقة، حيث كانت الاسئلة الأكثر دورانا تهتم بكيفية ظهور الأفراد المتميزين، وبالأثار التي يحدثها هؤلاء الأشخاص في أزمانهم وفي المستقبل. ومع ذلك فإن صيغة هذه الاسئلة توحى بأن هناك إجابات موضوعية، تتمثل في أن تميز الفرد هو في ذاته حقيقة موضوعية، وأن الأخرى أن يقال إن الفرد هو الذي يعين تلك الآثار، من أن يقال إن الظروف تعمل على ظهور تلك الآثار المعينة لهذا التميز نفسه لدى الفرد. وما صنعه هيرش بطرحه ذلك السؤال في تلك الصيغة المختلفة هو نقل التركيز على الموضوع (الفرد المتميز) إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة (الشخص أو الجماعات التي تنسب الشهرة إلى الفرد). وبعبارة أخرى فإنه بدلاً من الوقوع في حبال الموضوع، يطرح السؤال من منطلق نظري في التلقي (ص ٩-١٠).

ومن ثم يدرس كتاب هيرش تلك العوامل التي تهيب الظروف التي يصدر فيها الحكم على شخص ما بأنه مشهور. والشهرة عند هيرش تستتبع اعتراف الجماهير؛ ولذا تعد تلك المؤسسات التي تسهم في الاعتراف العام بـ «التميز» بالغة الأهمية. وفي الأزمنة الحديثة تعد المدارس، والطباعة، والصحف العامة، شأنها شأن الوسائل الأكثر تقليدية، كالأعمال الفنية - تعد بعضاً من أكثر الطرق شيوعاً في تأسيس الشهرة والإبقاء عليها على مدى الزمن (ص ١٢٨-١٩٠). والواقع أن تلك المؤسسات لا تشكل فحسب وجهات نظر الذات وآراءها؛ ففي حالات بعينها، حتى عندما تتم بطريق مصادفة ما صياغة رأى مخالف، سيرفض هذا الرأى لمجرد اختلافه عن المعتقد. وفي هذا الصدد يسوق هيرش مثلاً افتراضياً يتصل بالتدريب الذي يتلقاه دارس لشكسبير؛

فهذا الدارس للأدب الإنجليزي وقد قيل له منذ الطفولة إن شكسبير هو أعظم كاتب إنجليزي، ثم قرأ بعد ذلك في المجالات عن عبقرية شكسبير وأستاذيته في الفن الدرامي - هذا الدارس لا يمكن أن نتوقع لديه شيئاً سوى الإعجاب بالشاعر الإنجليزي. ويكاد يكون من المحال الإفلات من الموروث الواسع النطاق من الحماسة لشكسبير؛ «فقوة الموروث الاجتماعي تلقى بثقلها الكبير علي باحث المستقبل، إلى حد أنه لن يستطيع الإفلات منها». ولو أن تقديراً سلبياً قدر له أن يطرح، فإنه سيعامل من الخبراء الآخرين على أنه سخف أو انتهاك للمحرم (ص ص ٢٥٠-١).

وليس ما يكشف عنه هيرش في هذا المسلك هو مجرد أن الأثر الناشئ عن عمل ما أو فرد ما لا ينفصل عن تاريخ كون هذا العمل أو هذا الفرد ذا أثر، أو أن الظروف الاجتماعية هي التي تحدد لنا من قبل أحكامنا بالقيمة كما تحدد - تبعاً لذلك - وقعها، ولكنه يبين كذلك أن أحكامنا المتعلقة بالأفراد السابقين تقوم على أساس صورتهم الظواهرية؛ أي على نحو ما يظهرون لنا، لا على نحو ما هم عليه، أو ما كانوا عليه. ولهذا فإنه يقترح أن يلحق بدراسة السيرة ما يسميه رصد الظواهر *phänographik*، أو دراسة الفرد بوصفه ظاهرة (ص ص ٢٧٠-٨). ووفقاً لما يقرره هيرش فإن أهمية هذه الدراسات لم تحظ حتى الآن بالالتفات إليها. «فإذا كان جوهر حياة فرد ما يتضمن تأثيره وشهرته، رجلاً كان أو امرأة، فإن المؤرخ أو كاتب السيرة لا يمكنه أن ينجز عمله دون رصد الظاهرة». «إن كل فرد، سواء أكان فناناً أم رجلاً هماماً، كان له «ظهور» على نحو ما، أي كان له أي نوع من التأثير الجماهيري - هذا الفرد لا يمكن تعرفه (*erkannt*) إلا عندما يصبح تطور الأشكال الظواهرية ماثلاً» (ص ٢٧٨). وهذه الحاجة إلى دراسة السير بوصفها ظواهر، التي تشبه كثيراً من تصريحات أصحاب نظرية التلقي، تومئ إلى علم للتاريخ يحل فيه مكان النظرية الطورية في التاريخ *historicism* ما يسميه جادامر في سياقه الوجودي التاريخ العملي. إنها خليقة أن تستبدل بالوصف الموضوعي للأحداث وللأفراد تاريخ صيورتهم أحداثاً وأفراداً بالنسبة إلينا.

## ليفين شوكنج: سوسيولوجيا الذوق

ومع أن دراسة هيرش كانت موحية في مجال تاريخ الأدب، فإنها ظلت دون تأثير لدى الجيل التالي من علماء الأدب. لقد كان تاريخ الأدب في الأغلب الأعم ما يزال ينظر إليه على أساس إنتاج الأعمال ووصفها، لا على أساس تلقيها. ومع ذلك فقد قدم ليفين ل. شوكنج Levin L.Schücking بديلاً من البدائل القليلة للأفكار السائدة عن تاريخ الأدب. فعلى النقيض من هيرش الذي اهتم بشهرة الأفراد، افترض شوكنج أن مفتاح فهم تاريخ الأدب قائم في دراسة الذوق؛ وهو منطقة من المناطق التي أهملتها الدراسات السابقة.

و«الذوق» عند شوكنج يشير إلى قدرة عامة على تلقي الفن؛ إلى «علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما، أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعماق أعماقه»<sup>(٤)</sup>. وهو ليس خاصية ثابتة على مر الزمن، أو قاعدة كونية، بل الأحرى أنه شيء يتغير مع الزمن، وفيما بين الحضارات، بل داخل المجتمعات ذاتها. وهو بتعلقه بروح العصر Zeitgeist (ص ص ٩-١)، يصبح مسؤولاً لا عن تقويم الأعمال والمؤلفين والتقنين لهم في بعض الحالات فحسب، بل مسؤولاً كذلك عن الأدب الذي كتب في ذلك الزمن. ومن ثم فإن دراسة تاريخ الذوق أو التربية الذوقية (Geschmacksbildung) تتضمن العمل الأساسي لمؤرخ الأدب. وقد كتب شوكنج في عام ١٩١٣ يقول: «ما الذي كان مقروءاً في زمن بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة، ولماذا كان مقروءاً - هذا ما ينبغي أن يكون السؤال الأساسي لتاريخ الأدب»<sup>(٥)</sup>. وكما لاحظنا من قبل، تستتبع هذه الصياغة للمشكلة تحولاً جذرياً عن مركز الاهتمام المعتاد. وهنا تفسح عملية الإبداع ودراسة الخصائص الأدبية للعمل الطريق لاستكشاف الجمهور، والأشياء التي يفضلها، والأسباب الكامنة وراء عادات القراءة. ولم يعد المؤلف وعمله (أو عملها إن كانت امرأة) يحتلان مكان الصدارة، وصار أولى بذلك المستهلك والظروف التي يتم فيها الاستهلاك. بهذه الطريقة عين شوكنج مجموعة

عريضة من واجبات علماء الأدب الذين اقتفوا أثره. وهو يؤكد، مثله في هذا مثل هيرش، أهمية المؤسسات الخاصة في الإسهام في تكوين الذوق في حقبة بعينها. ومن هنا عدت القوى التي تتعهد الذوق، كالمدارس والجامعات، أو الهيئات التي تحاول التأثير في التيارات كالنوادى الأدبية ودور [الكتب]، وكالمكتبات والناشرين - عدت عناصر جوهرية في تاريخ الأدب (ص ٧٢-١٠٨). كذلك يهتم شوكنج اهتماماً ملحوظاً بالعوامل التي تحدث ألواناً من التغيير في الذوق. وهو يبين كيف أن أحداثاً متباينة، مثل الثورات (ص ٨٢)، وإدخال القهوة إلى أوروبا (ص ٣٧)، أو تبني الديمقراطية في المجتمع الألماني بعد الحرب العالمية الأولى (ص ٣٧)، كانت المسؤولة عن المواقف المختلفة إزاء الفن والأدب.

ومع ذلك فإن أهم إسهام نظري لشوكنج يتعلق بالسؤال عن الكيفية التي نحدد بها الذوق السائد في حقبة بعينها. وهو يطرح - في الإجابة عن هذا السؤال - فكرة الطبقة الحاملة للثقافة (Kulturtragende Schicht) في المجتمع، المكونة من أولئك الأنماط من الناس، الذين يروجون الذوق (Geshmacksträgertypen) فالفن يعتمد اعتماداً كلياً على أولئك المروجين للذوق، كما أن «قدرة هذه الجماعات على تأكيد ذاتها تعتمد كذلك على مدى السلطة التي يستطيعون ممارستها في البنية الاجتماعية» (ص ٨٩). وسلطة هؤلاء إنما يحددها بصفة مبدئية مدى هيمنتهم على «آلية الحياة الفنية». ويؤكد شوكنج أنه لا ينبغي فهم هذه الهيمنة بالمعنى المادى على نحو قاطع - كالامتلاك الفعلى لدار نشر مثلاً - ولكنها كذلك ليست هيمنة غير مادية بصفة نهائية؛ فالعلاقة بين الملكية والأفكار - على نحو ما يشير - مسألة معقدة (ص ٧٨-٩٢). وما هو مهم آخر الأمر في هذا النمط من التحليل، هو التسليم بأن ما ورثناه نفسه بوصفه ذوق الحقب الماضية، وهو ما يصفه جادامر بـ «الكلاسيكى»، ليس سوى اختيار جماعة محدودة. وعلى هذا فإن ما تم تقنينه هو أعمال اختارها أفراد هم في مركز القوة، أو لنقل - وفقاً لصياغة شوكنج في أحد المواضع من دراسته - إن الجيد ليس هو ما يفرض

نفسه فى الموروث، والآخرى أن ما يظفر بالبقاء هو الذى سيعد فيما بعد جيداً (ص ٥٨). وعلى الرغم من أن العلاقة الخاصة تظل (هنا) بلا تطوير فإن هذه الطريقة فى تناول التاريخ الأدبى تحل علاقات القوة فى مجتمع ما، فى المركز نفسه من عملية التقويم الجمالى.

### تأثير ذلك فى ألمانيا بعد الحرب :

لسوء الحظ أن ما تضمنته أعمال شوكنج وهيرش ولوفينتال من أفكار تهم النقد الأدبى قد مرت فى واقع الأمر دون أن يلتفت إليها؛ حتى بعد الحرب العالمية الثانية، عندما تطلع المجتمع الألمانى -على ما يفترض - إلى بداية جديدة للأدب والبحث، لم يظهر فى الغرب سوى محاولات ضئيلة لدراسة تاريخ الأدب من منطلق علم اجتماع الأدب. ومع ذلك فعندما بدأ العلماء الاحداث خلال حقبة الستينيات فى التفتيش عن بدائل لمناهج زملائهم الأقدم التى أحييت إلى الاستبداد، حدث نوع من الانتعاش للهم الاجتماعى. وقد ركز كثير من الدراسات التى نشأت عن هذا على المشكلات التقليدية الخاصة بالمؤلفين وبالعمال، ولكن قدراً من الاهتمام تركز كذلك على سوق الكتاب، والجمهور، وسوسيولوجيا القراء.

ومن المحتمل أنه لم يكن بطريق المصادفة أن يحدث دوى الدراسات الاجتماعية فى الوقت نفسه تقريباً، الذى ظهرت فيه البيانات الأولى لنظرية التلقى. ذلك بأن أصحاب نظرية التلقى -على الرغم من أنهم لم يستمدوا بصورة مباشرة من سوسيولوجيا الأدب فيما قبل الحرب، أو من فيضان الدراسات القائمة على أساس اجتماعى فى حقبة الستينيات - كانوا مشغولين ببعض الموضوعات التى تظهر فى البحث الاجتماعى، خصوصاً عندما يستتبع موضوع البحث الربط بين الأدب والمجتمع. ومن ثم فإن العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقى من المحتمل أنها لم تكن علاقة تأثير مباشر أو مجرد علاقة علة ومعلول، ولكن يبدو مؤكداً إلى حد بعيد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم فى تهية المناخ، الذى مكن لنظرية التلقى وعمل على نجاحها.

## الفصل الثالث

### المنظرون الكبار

#### من تاريخ التلقي إلى التجربة الجمالية:

هانز روبرت ياوس

#### تاريخ الأدب وعلم التأريخ

على النقيض من «رواد» نظرية التلقي، الذين كانت همومهم في الأساس فلسفية أو نفسية أو اجتماعية، يرجع اهتمام هانز روبرت ياوس بمسائل التلقي إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وهو غالباً ما يركز - على الخصوص - في عمله النظري المبكر - على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب، وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع. وكان ما استشفه من البحث في ألمانيا وفي العالم في حقبة الستينيات هو الإهمال المتصاعد لطبيعة الأدب التاريخية، حيث تحول العلماء والنقاد إلى مجموعة متنوعة من المناهج القائمة على التحليل النفسي الاجتماعي، أو على علم الدلالة، أو على علم النفس الجشطلتي، أو على التوجه الجمالي<sup>(١)</sup>، وكان هدفه المحدد هو العمل على إعادة التاريخ إلى المركز من الدراسات الأدبية، وفي هذا السياق ينبغي فهم العنوانين اللذين يحملهما «بيان» عن نظرية التلقي.

إن المحاضرة المشهورة الآن، التي ألقيت في كونستانس في أبريل ١٩٦٧ بوصفها خطاباً احتفالياً، تشتمل على إشارات واضحة إلى حديث فريدريك شلر المبدئي الذي ألقاه في فيينا في عام ١٧٨١ بوصفه مؤرخاً، وكان العنوان الذي اختاره ياوس وهو «ما التاريخ الأدبي، وما الغرض من دراسته؟» - وهو لا يُعدّل من عنوان شلر إلا باستخدامه كلمة «الأدبي» بدلاً من «العام» - قد



قصد به ابتعاث سلفه الواسع الشهرة بطريقتين على الأقل: الأولى أنه يخلق شعوراً بالمطالب الملحة في حقل بدا كأنه يودع الحياة، وأنه في حاجة - نتيجة لذلك - إلى توجه جديد. وكان موقف ياكوس من الدراسة المعاصرة للأدب كما لخصها في مقاله عن «النموذج»، وفي أعماله الأخرى في تلك الحقبة، يقوم على حقيقة أن الأساس المنطقي للاشتغال المستمر بالأدب مفقود، بخاصة حين يؤخذ في الحسبان توقف أنماط التفسير القديمة. ولا بد أن يكون قد لاح لياكوس وهو يختار عنوانه أن شيلر قد ألقى حديثه قبيل قيام الثورة الفرنسية مباشرة، وكان الهدف هو أن يحدث هزة عنيفة؛ أن يعلن عن «ثورة» في حالة مخاض؛ أن يجهر بنهاية «الحكومة القديمة» في مجال البحث الأدبي.

أما ما كانت الحاجة ماسة إليه لإنعاش دراسة الأدب - وفي هذا تتمثل العلاقة الثانية بمحاضرة شلر - فهو المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر، على نحو ما دعا إليه شلر قبل ١٧٨ عاماً، ولا يمكن إقامة هذا النوع من العلاقة في مجال البحث الأدبي ومجال التعليم - فيما يذهب إليه ياكوس - إلا إذا لم يعد تاريخ الأدب يلقي به عند حافة الاهتمام العلمي، ومن ثم كان العنوان المنقح للمحاضرة، «تاريخ الأدب بوصفه حافزاً لدراسة الأدب»، مؤكداً للجانب الفعال في جهوده<sup>(٢)</sup>. ولكي تصبح دراسة الأدب مطابقة لمقتضى الحال مرة أخرى، كانت الحاجة ماسة لمجابهة المؤسسة بهذه الدعوة الشبيهة بدعوة شلر للنضال.

ومع ذلك فمن المهم أن نتذكر أن مقال ياكوس كان حافزاً وليس التماساً نهضة، ومن ثم لا ينبغي للإحالات إلى شلر، وللهدف الواضح في استعادة التاريخ الأدبي عافيته وأهميته المركزية، أن تُقرأ على أنها مناورة نقدية محافظة أو رجعية. والواقع أن إهمال الأفكار القديمة ذاتها الخاصة بعلم التاريخ الأدبي، هو الذي أنتج - وفقاً لما يراه ياكوس - الأزمة الراهنة، لقد كان



المفهوم الألماني المثالي للتاريخ، وهو النموذج الرئيسي في زمن شلر، يلوذ بغاية أو مبدأ موجّه لترتيب الأحداث والحقائق.

وقد كان كتاب « تاريخ الأدب القومي الشعري لدى الألمان » ( ١٨٣٥ - ٤٢ ) لجورج جوتفريد جرفينوس Georg Gottfried Gervinus أبرز تاريخ أدبي في هذا الموروث، وعلى غرار معظم مؤرخي القرن التاسع عشر، كانت الفكرة الموجهة لدى جرفينوس مرتبطة بفهمه للهوية القومية؛ وكان ذلك - وهو ما ينبغي التنبيه إليه - على النقيض من الأهداف العالمية في الحرية الإنسانية التي افترضتها التواريخ العامة الأسبق. وقد برزت المشكلة المتعلقة بهذا الضرب من التاريخ عند مراجعة النموذج الغائي؛ فقد كان على المؤرخ أن يواجه معضلة مزدوجة: فإما أن يطرح خاتمة يغلق بها حقبة ما من الزمن الآتي، ويرتد بقراءته للأحداث من هذه النقطة الافتراضية إلى الماضي، أو أن يرى أن الهدف قد تحقق، بما يدل ضمناً على أن الأحداث اللاحقة كانت إما عديمة الشأن أو جزءاً من حالة توقف عام. وعندما راح جرفينوس يحكي عن بلوغ التاريخ الألماني ذروته في الكلاسيكية، اختار البديل الثاني، على الرغم من أن مرماه كان بالتأكيد الترويج والتخطيط للوحدة القومية التي لم تحققها ألمانيا بعد.

إن البديل الرئيسي لهذا التاريخ القائم على مبدأ الغائية - على نحو ما بين يائوس - قد برز مع الاعتقاد في النظرية الطورية للتاريخ في القرن التاسع عشر، وقد روج ليوبولد فون رانكه Leopold Von Ranke، وهو أبرز ممثل لهذه المدرسة، فكرة الموضوعية الكاملة - والنسبية الكلية - بعبارة الآتية المشهورة: « ولكنني أذهب إلى أن كل حقبة لها حضورها المباشر إزاء الوجود المطلق، وأن قيمتها لا تعتمد مطلقاً على ما ترتب عليها، بل بالأحرى على كيانها الخاص؛ على ذاتها الخاصة » (ص ٧)، لكن افتراض شرف كل حقبة زمنية واكتفائها الذاتي لا يمكن تأكيده إلا على حساب تدمير الرابطة بين

الماضى والحاضر، التى دافع عنها شلر - وياوس فى أعقابه - بكل حماسة، ذلك بأن النظرية الطورية للتاريخ فى حرصها على تجنب التفكير فى أهداف نهائية تضحي بصلة التاريخ بنموذج من الموضوعية مشكوك فى قيمته . ووفقاً للعرض الذى قدمه ياوس كانت النتائج المتصلة بالدراسات الأدبية ذات وجهين:

فمن جهة نرى ظهور المنهجيات الأدبية التى تبنت - فى استجابتها لهذه الأزمة فى مجال علم التاريخ - المبادئ التى تجعل كتابة التاريخ الأدبي إشكالية، فالوضعية فى محركاتها لمناهج العلوم الطبيعية قد عالجت الأعمال الأدبية، كما لو كانت هذه الأعمال نتائج لأسباب يمكن التأكد من صحتها ويمكن تحديدها:

إن تطبيق مبدأ الشرح العلى الصرف فى مجال تاريخ الأدب لم يُخرج إلى النور إلا عوامل قادرة على التحديد من الناحية الظاهرية، كما أنه أتاح للدراسة المهمة بالمصدر أن تنمو إلى حد التضخم، وأحال الطابع الخاص للعمل الأدبي إلى مجموعة من «المؤثرات» التى يمكن زيادتها عندما يُراد ذلك.

لكن رد الفعل للوضعية الأدبية فى ألمانيا، وهو المتمثل فى الـ Geistesgeschichte (تعنى حرفياً: تاريخ الروح، ولكنها تماثل تاريخ الأفكار)، لم يكن قادراً بالمثل على أن يُلَائم بين الأدب والتاريخ، «لقد استحوذ تاريخ الأفكار على الأدب، وعارض الشرح العلى للتاريخ بجماليات الإبداع غير العقلاني، وراح يلتصم تماسك الإبداع الأدبي (Dichtung) فى تكرار الأفكار والموضوعات القائمة بمعزل عن الزمن» (ص ٨).

ومن جهة أخرى تعرضت تواريخ الأدب الحالية التى كُتبت تحت إشراف تلك المنهجيات - تعرضت لما تستحق من نقد، وذلك لما فيها من جوانب القصور النظري، لقد أتيح للمؤرخ الأدبي المنتظر بديلان من أجل أن يتحاشى

التعاقب الساذج للتواريخ وللأعمال، أما البديل الأول فيفترض إحاطة القانون الأدبي بالاتجاهات العامة، وبالأجناس، وما شابه ذلك من التصنيفات متيحاً بذلك إدراج الأعمال المفردة في تعاقبها الزمني تحت هذه العناوين، أما المنهج الشائع الآخر فلا يتناول إلا كتلاً من كبار المؤلفين، ومن ثم فإن هذا النمط من تاريخ الأدب غالباً ما ينتظم في مجموعة من المقالات التي تتناول «الحياة والأعمال» بصورة مختصرة. وليس أي من هذين الحلين كافياً؛ فالأول منهما غالباً ما ينتهي إلى أن يكون تاريخاً ثقافياً تتخلله أمثلة أدبية؛ في حين يصبح الآخر في واقع الأمر مجموعة من المقالات ضم بعضها إلى بعض عن طريق الاتفاق العرضي للروابط الزمنية الواهية والانتماء القومي. أضف إلى هذا أن هاتين المجموعتين من التاريخ الأدبي كليهما غير قادرتين - فيما يرى ياوس - على الاعتراف بالمسائل الخاصة بالتقويم الفني؛ فهذه التواريخ - وقد قامت على أساس نموذج الموضوعية المشكوك فيه، الذي روجته المنهجيات الآخذة بالطورية التاريخية وبالوضعية - تمارس نوعاً من «التقشف الجمالي» (ص ٥) الذي ينبذ الأحكام الخاصة بالقيمة.

وعندما ننظر في مشكلة التأريخ الأدبي بطريقة أخرى كطريقة الجمع بين التاريخ وعلم الجمال، فربما استطعنا أن نطرح السؤال مع ياوس على أساس من المنهجيتين المتعارضتين المتمثلتين في الماركسية والشكلانية، فالماركسية - كما سبق أن رأينا - تمثل لدى ياوس ممارسة أدبية أخنى عليها الدهر، منتمية إلى نموذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخية الطورية والوضعية، ويفرد ياوس في مقالته «الاستثارة» مفهوم «الانعكاس» (Widerspiegelung) على أنه بصفة خاصة مفهوم رجعي ومثالي، منتقداً جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان - بغير حق إلى حد ما - في نظرهما إلى الأدب على أنه مجرد مرآة سلبية للعالم الخارجي، ومع ذلك فعلى الرغم من إنكار ياوس للنظرية الماركسية الأقدم فإنه يدرك - في الإصرار على تاريخانية الأدب، وفي بعض الملاحظات النظرية لدى نقاد أقل انتشاراً مثل فرنر كراوس Werner Krauss وروجه جارودي Roger

Garaudy وكاريل كوزيك Karel Kosik على السواء - أن الماركسية ليست نظاماً عقدياً (دجماطياً) أحادى الاتجاه، وكان أهم ما يعنيه فى هذا الصدد الأقوال التى تدل على نوع من الحساسية تجاه موضوعات الأثر والتلقى.

ومن جهة أخرى نسب ياوس إلى الشكلايين الفضل فى اصطناع الإدراك الحسى الجمالى بوصفه أداة نظرية فى سبر أغوار الأعمال الأدبية، ووجه النقص فى المنهج الشكلاينى فى نظر ياوس يتعلق قبل كل شىء بالميل إلى جماليات الفن للفن؛ ففى النظرية الشكلائية

تبدو عملية الإدراك فى الفن غاية فى ذاتها، وتبدو الحقيقة المادية للشكل، على أنها مزيته الخاصة، كما يبدو والكشف عن أسلوب التناول، (Verfahren) هو المبدأ الذى تقوم عليه النظرية، وهذه النظرية هى التى حولت نقد الفن إلى منهج عقلى يتخلى واعياً عن المعرفة التاريخية، وأثمرت - من ثم - إنجازات نقدية لها قيمة علمية باقية. (ص ١٦، ١٧).

والواقع أن الشكلايين أمثال تيانوف وأيخنباوم قد مالوا - حتى عندما غامروا بالدخول فى مجال التاريخ الأدبى - إلى أن يقصروا نظراتهم على ما هو أدبى، وعلى الرغم من أنهم نجحوا فى بيان مفهوم للتطور ينطبق على الأعمال الأدبية، فإنهم لم يستطيعوا أن يربطوا هذا التطور الأدبى بالتطورات التاريخية الأعم، ومن ثم تصبح المهمة المنوطة بتاريخ جديد للأدب هى المزج بصورة ناجحة بين أفضل مزايا الماركسية والشكلائية، ويمكن تحقيق هذا عن طريق الوفاء بالمطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بما أحرزه الشكلايون من تقدم فى مجال الإدراك الجمالى.

### جماليات التلقي:

كانت محاولة ياوس للتغلب على الانقسام الثنائى الشكلاينى - الماركسى

تنطوى على النظر إلى الأدب من منظور القارئ أو المستهلك. وقد كانت «جماليات التلقي» (Rezeptionsästhetik)، على نحو ما سمي ياوس نظريته في أواخر الستينيات وبدايات السبعينيات، تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والأحرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي. «فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فحسب، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك؛ أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور» (ص ١٥)، ويسعى ياوس إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب في السياق الأوسع للأحداث، كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلاله انذات المدركة في المركز من اهتماماته، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال:

تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية، مقارنةً بالأعمال التي قرئت من قبل، والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسيقوم في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية. (ص ٢٠).

وهكذا كان هذا التحول في الاهتمام له دلالاته الضمنية كذلك بالنسبة إلى النمط الجديد من تاريخ الأدب. وما كان ياوس يتوسمه هو تاريخ يؤدي دوراً واعياً يصل الماضي بالحاضر. وسوف يطلب من مؤرخ التلقي الأدبي، بدلاً من مجرد أن يتقبل الموروث بوصفه معطى، أن يعيد التفكير على الدوام في الأعمال المعترف بها مبدئياً، في ضوء كيفية تأثرها بالظروف والأحداث الجارية وتأثيرها فيها.

إن النقلة من تاريخ تلقى العمل المفرد إلى تاريخ الأدب من شأنها أن تؤدي إلى رؤية الناتج التاريخي للأعمال وعرضه، فيما تحدد هذه الأعمال تماسك الأدب وتوضحه إلى الحد الذي يصبح عنده للعمل - لدينا - معنى بوصفه التاريخ السابق لتجربته الراهنة (ص ٢٠).

بهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدراً للتوسط بين الماضي والحاضر، في حين يصبح للتاريخ الأدبي، عندما نلتزم بمثل شلر الأعلى الذي تبناه ياكوس، مكان الصدارة في الدراسات الأدبية، لأنه يعيننا على فهم المعاني السابقة بوصفها جزءاً من الممارسات الراهنة.

### أفق التوقعات :

إن تكامل التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية والشكلانية، قد تم على نطاق واسع عن طريق تقديم فكرة «أفق التوقعات» (Erwartungshorizont)، وهي في تقدير ياكوس نفسه «الركيزة المنهجية» لمقالاته النظرية البالغة الأهمية<sup>(٣)</sup>. ومصطلح «الأفق» - كما رأينا من قبل - كان مألوفاً للغاية في الدوائر الفلسفية الألمانية. ونفطن هنا إلى أن جادامر قد استخدمه ليشير به إلى «مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب»<sup>(٤)</sup>. وقد قدم سلفاه هوسرل وهايدجر هذه الفكرة كذلك في سياقات مشابهة. كذلك لم يكن استخدامه مركباً مع «التوقعات» جديداً كل الجدة. وقد تبني فيلسوف العلوم كارل بوبر وعالم الاجتماع كارل مانهايم هذا المصطلح قبل ياكوس بزمان طويل، بل إن هذا المصطلح كان له ارتباط سابق بالشؤون الثقافية. وقد عرّف مؤرخ الفن أ. ه. جُمبِرش «أفق التوقع» في كتابه «الفن والوهم»، متأثراً في هذا بـ «بوبر»، بأنه «جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة»<sup>(٥)</sup>. ومن ثم فإن «الأفق» و«أفق التوقعات» يقعان في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن.

والمشكلة في استخدام ياوس لمصطلح «الأفق» هي أنه عرّفه تعريفاً غامضاً للغاية، إلى درجة أنه قد يتضمن - أو يستبعد - أى معنى سابق للكلمة. والواقع أن ياوس لم يحدد على وجه الدقة فى أى موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده. وهو عندما يناقش أصوله مؤخراً فى مقالته «الاستشارة»، يحيل على إشارات السابقة إلى المصطلح فى عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦١، ولكننا عندما نعود إلى هذه الكتابات نجد نقصاً ماثلاً فى التدقيق<sup>(٦)</sup>. يضاف إلى هذا أن هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة؛ فياوس يشير إلى «أفق التجربة»، و«أفق تجربة الحياة»، و«بنية الأفق»، و«التعبير فى الأفق»، و«الأفق المادى للمعطيات» (materieller Bedingungs-horizont). وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعانى من الإبهام ما تعانىه مقولة «الأفق» ذاتها. ويبدو أن ياوس قد اعتمد على الإدراك العام لدى القارئ فى فهم مصطلحه الأساسى على الأقل. وربما ظهر مصطلح «أفق التوقعات» لكى يشير إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات؛ إلى «نظام من العلاقات»، أو جهاز عقلى يستطيع فرد افتراضى أن يواجه به أى نص.

ومع ذلك فإن تعريفاً مؤقتاً كهذا لا يهون من صعوبات الاستخدام الأساسية (للمصطلح)، وعلى سبيل المثال فإن إحدى الفرضيات المنهجية المهمة عند ياوس تتعلق بـ «موضعة» هذا الأفق، وتشتمل «الحالة النموذجية» للموضعة على أعمال تحاكي فى سخرية الموروث الأدبى أو تُنعم النظر فيه. ومن هنا كانت روايات «دون كيشوت» و«جاك القدرى» Jacques Le Fat- aliste، و«شمير» Chemieres، وهى الشواهد التى ذكرت بأسمائها، على الرغم من أن رواية ترسترام شاندى، وهى الرواية النمطية عند شكولوفسكى لم تكن لتجد عناء لكى تلتئم كذلك مع هذه المجموعة. وتعد هذه الأعمال نموذجية لأنها «تستثير لدى القارئ أفق توقعاته، التى شكلها مصطلح الجنس الأدبى، أو الأسلوب، أو الشكل، لا لشيء إلا لتحطم هذا الأفق خطوة بعد خطوة» (ص ٢٤)، وهنا يصبح الأفق الأدبى موضعا؛ لأن العمل (الأدبى)



نفسه يجعله موضوعاً يستطيع القارئ أن يدركه . أما بالنسبة إلى الأعمال التي هي دون ذلك في استشارة التوقعات بصورة مباشرة فإن ياوس يقترح ثلاثة أشكال عامة من المقاربة لإنشاء الأفق :

الأول يكون من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة؛ والثاني يكون من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية؛ والثالث من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي؛ بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية؛ وهذا ما يتاح دائماً للقارئ المتأمل في أثناء عملية القراءة بوصفه إمكانية للمقارنة. (ص ٢٤).

والمشكلة هنا لا تتعلق كثيراً بالإجراء الذي عرضه ياوس، والذي يقوم به علماء الأدب، على نحو ما عندما يربطون العمل بالمأثور الأدبي وبالبنية الاجتماعية، ولكنها بالأحرى تتعلق بفكرة الموضوعة ذاتها. وعلى الرغم من أن ياوس يحاول أحياناً أن يحتفظ للأفق بطبيعته المتعالية، فإنه بافتراضه قابليته للموضوعة يطرح إجراء قائماً على التجربة. أضف إلى هذا أن المنهج الذي تشير إليه موضوعة مقولة (الأفق) يتضمن موقفاً حيادياً يمكن أن تنشأ عنه هذه الملاحظات. ولا يمكن التثبت من صحة «المستويات المعهودة» في حقبة بعينها إلا بافتراض أننا نستطيع من خلال المنظور الراهن أن نصدر أحكاماً موضوعية على ما كانت عليه هذه المستويات في واقع الأمر. ونحن هنا مطالبون، على النقيض من إلحاح جادامر على التاريخية *historicality*، بتجاهل وضعيتها التاريخية الخاصة أو وضعها بين قوسين. وعلى الرغم من كفاح ياوس من أجل تحاشي القول عندئذ بنموذج يجمع بين التاريخية الطورية والوضعية، فإنه في تبنيه الموضوعية مبدأً منهجياً يبدو كأنه يقع في الأخطاء نفسها التي كانت موضع نقده.

وتبرز صعوبات مماثلة عندما يحاول ياوس أن يشرح كيف يتحاشى أفق التوقعات الذي يقول به الوقوع في «شراك علم النفس المهددة» له (ص ٢٢)،

و«الالتجاء المتكرر إلى فكرة (روح العصر العامة)» (ص ٢٨)، وهما من أقوى الأفكار استجابة لذلك المفهوم. وفي المثل الأول يحاول ياوس أن يتخطى حدود جماليات التلقي المؤسسة على علم النفس عند آي. إي. رتشاردز. وهو يستشهد برينيه متفقاً معه في نقده لرتشاردز فيما يتعلق بقصور هذا المنحى من الدراسة في تفحص معنى العمل الفني، وما ترتب على هذا من اختزال منهج كهذا - على أحسن الفروض - إلى دراسة اجتماعية للذوق. ولكي يواجه ياوس هذه الصياغة المختلة لموضوع التلقي، ويجاوز الاستجابات الفردية، فإنه يتحول إلى اللسانيات النصية:

إن العملية العقلية في تلقي نص ما ليست بحال من الأحوال، في الأفق الأولى للتجربة الجمالية، مجرد مجموعة اعتبارية من الانطباعات الذاتية المجردة، ولكنها - بالأحرى - إنجاز لتوجيهات بعينها في عملية إدراك موجهة، يمكن فهمها وفقاً لدوافعها الأساسية وإشاراتنا المثيرة، كما يمكن كذلك وصفها عن طريق اللسانيات النصية. (ص ٢٣).

ويعيد ياوس تعريف التلقي معتمداً على عمل قلف - ديتر شتمبل Wolf-Dieter Stempel، على أساس «أن هناك منظومة علامية واسعة النطاق، تم إنجازها عن طريق تطويرها وتعديلها» (ص ٢٣). وفي هذا المشروع يمكن لتفحص «عملية الإنشاء المستمرة للآفاق» والتغيير فيها» عن طريق المؤشرات النصية والعامة، التخلص من التنوع الفردي للاستجابة، كما أننا قد نستطيع عندئذ نظرياً على الأقل أن ننشئ أفقاً ذاتياً متبادلاً تمتد فيه جسور الفهم بين الأفراد ويحدد ما للنص من تأثير (ص ٢٣).

والمشكلة هنا هي أن ياوس ما يزال يعمل وفق نموذج يقوم على التسليم بالوجود المادي للأشياء وتطابق صورها الذهنية معها؛ وهو ما يبدو في ظاهر الأمر مضاداً لمقاصده التفسيرية، فالإشارات لا تظهر بوصفها إشارات إلا من خلال صورة بعينها أو إطار بعينه من الإدراك الحسي؛ والأجناس الأدبية بما هي

تصنيفات تواضع عليها الناس لتقسيم فطيرة الأعمال الأدبية تعد «حقائق» لا لشيء إلا لأننا زعمنا، أو زعم مؤلف لكتاب في فن الأدب، أن وجود ملامح بعينها في بعض الأعمال خليك بأن يؤلف بينها. ومرة أخرى لا يعنى هذا القول بأن المضى في العمل بهذه الطريقة خاطئ أو غير شائع؛ فالاعتراض على ياوس هنا هو في أنه في تنظيره يتعارض مع مقاصده المعلنة. إنه لا يتجنب علم النفس إلا عن طريق استعادته لحظة إدراك لتطابق الصور الذهنية للأشياء مع موضوعاتها، على خلاف مع فرضياته التفسيرية. ولهذا السبب كان لا بد له أن يلجأ كذلك إلى الدوران في الحلقة المفرغة التي ينسبها إلى تاريخ الفكر *Geistesgeschichte*. وبما أنه يلح على إمكانية «إعادة بناء أفق التوقعات» (ص ٢٨)، ويشرع في إنجاز هذا البناء المعاد معتمداً على الشاهد أو الإشارات المأخوذة من الأعمال ذاتها، فإنه يبدو متجهاً لذلك إلى قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس أفق تم استخلاصه من تلك الأعمال.

وقد كان للدائرة التي لم يحاول ياوس على نحو ملموس الفرار منها نتائجها فيما يتصل كذلك بملاحظاته المتعلقة بالقيمة الجمالية؛ إذ إن التعارض بين عمل بعينه والأفق يقع في قلب نظريته في التقويم. وهو يزعم، معتمداً اعتماداً كبيراً على كتابات الشكلايين الروس، أن الطابع الفني لعمل ما يمكن أن يحدد «من خلال نوع التأثير الذي يمارسه على جمهور مفترض ودرجة هذا التأثير» ويمكن قياس البعد الجمالي الذي يحدد بأنه الفرق أو الفاصل بين أفق التوقعات والعمل، أو بأنه «تغير الأفق» (*Horizontwandel*) بمدى استجابة الجمهور وبأحكام النقد (ص ٢٥).

إن هذا المنحى الآلى في تناول موضوع التقويم الفني قد جر ياوس إلى عدد من المواقف الحرجة ليس أهونها كيفية التمسك به عندما يخيب عمل ما ظن التوقعات أو يجاوزها أو يحطمها. ولو أن الإنسان وجد المقياس الذي يقيس به «خيبة الظن» لتعين عليه أن يلحق بهذا الفرض الخاص بـ «القيمة بوصفها فرقاً» فكرة عن «التشابه الذي يسمح بالتعرف». فإذا أخذت الكتابة

العشوائية لحيوان الشمبانزى على الآلة الكاتبة ونشرت على أنها رواية مثلاً فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء. ولكن بالنسبة إلى جمهور معاصر أو إلى أى ناقد فإنه لكى يتناول هذه القطعة من «الأدب» بوصفها عملاً جاداً، لابد لها من أن تستجيب عن قرب لبعض المعايير الأدبية المعروفة. وبعبارة أخرى فإن المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معياراً غير كاف لتحديد القيمة الأدبية.

إن الأحادية التى تتسم بها نظرية ياوس المبكرة مسئولة كذلك عن التقارب الذى اضطر معه إلى الجمع بين أدب الطبخ أو الأدب الرخيص والأعمال الكلاسيكية. ولأن هذين الصنفين من الأدب كليهما يشكلان خلفية للتوقعات العادية، فإنهما لا يحملان أى «طابع فنى». وكما يعترف ياوس نفسه فإن «شكلها الجميل» (أى ما يسمى «الروائع») الذى أصبح واضحاً فى ذاته، (ومعناها الباقي أبداً)، الذى يبدو غير قابل للجدال حوله، يقربانها بصورة خطيرة، وفقاً لنوع من جماليات التلقي، من «فن (الطبخ) الممتع والمقنع على نحو لا يقاوم» (ص ٢٥، ٢٦). ولكن إذا كانت الحاجة ماسة إلى جهد خاص لقراءة الروائع «على نحو مضاد للسجية» من أجل تعرف عظمته، فربما تساءل المرء بحق عن السبب فى أن هذا النمط من القراءة لا يتاح كذلك للأدب الرخيص، وإذا هو لم يكن متاحاً – وهذا ما ينبغى أن يفترض المرء أنه يمثل موقف ياوس – فما الملامح الأخرى إذن التى تشكل «الطابع الفنى» للعمل؟

إن جذر المشكلة قائم فى الاعتماد المقصور إلى حد بعيد على نظرية الشكلايين فى الإدراك الحسى من خلال التغريب (Ostranenie) لتأسيس القيمة. وهنا تؤدى الطرافة فيما يبدو دورها بوصفها المعيار الوحيد للتقويم. ومع أن ياوس يحاول فى أحد المواضع أن يعد الجديد (Das Neue) صنفاً تاريخياً، كما أنه صنف جمالى أيضاً، فإنه كذلك غالباً ما يعمم وظيفته فى تحديد القيمة الجمالية. وهذا التوجه نحو التجديد يبدو غريباً فى ضوء عمل

ياوس الواسع النطاق في أدب العصور الوسطى. وفي حين تأثر معظم الشكلايين بالممارسات الأدبية الجارية، التي ألحت على تحطيم التقاليد، فإن كثيراً من حقب الماضي على نحو ما يعرف ياوس على وجه التأكيد، تبدو كأنها تقبلت الأعمال لمماثلتها للمعايير التقليدية بقدر تقبلها إياها لاختلافها عن تلك المعايير. وعلى سبيل المثال كانت الحاجة في مجال الإنتاج الفني في العصور الوسطى أكثر تركيزاً على تكرار أبنية معينة منها على تحطيمها. وعلى الرغم من أننا عندما نعيد النظر في الماضي قد نقدر أعمالاً خالفت المعيار، فإنه من المشكوك فيه أن هذا النمط من الحكم قد ظفر بالالتزام به زمنياً متطاولاً.

إن تأكيد الجودة يبدو أنه جانب من التحيز المحدث الذي يرجع في أغلب الظن إلى توغل آليات السوق في المجال الجمالي. لقد كانت الأصالة والعبقرية وافدين جديدين إلى قائمة التصنيفات التقويمية المفضلة. ومن المحتمل أن يكون التغير الذي اكتسح نظام الإنتاج - من الإقطاع بتأكيد نظام الطبقة، وانتظام الأمور، والتكرار، إلى الرأسمالية بإيديولوجيتها الخاصة بالمهارة، وحاجتها إلى تشوير الإنتاج على الدوام - قد أدى دوراً واسع النطاق كذلك في مجال إبداع الفن وتلقيه. وبعبارة أخرى يقوم انحيازنا إلى شيء جديد أو متفرد في أغلب الظن بدور كبير في تشكيل أفقنا الخاص يفوق كثيراً دور الفكر أو التوقعات التي عرفتتها الحقب الماضية.

### نحو تاريخ أدبي جديد:

ويعتمد ياوس اعتماداً كبيراً على الشكلائية الروسية في مجال آخر مهم. فهو في تخطيطه للأمور التي تؤخذ في الحسبان عند كتابة نوع جديد من تاريخ الأدب يتبنى الفكرة الشكلائية عن النسق الأدبي التعاقبي. وقد اشتمل النقاش الشكلائي على ثلاثة ملامح كانت لها عنده جاذبيتها بصفة خاصة. الملمح الأول يتمثل في أنه في تاريخ الأدب الذي يفيد من مبادئ النسق التطوري، تزداد الإمكانيات إلى أقصى حد للربط بين التصنيفات الجمالية،

التي نادراً ما ترتبط – فى التواريخ التقليدية – بأى شىء سوى الترتيب العام لأحداث التاريخ. والملح الثانى يتمثل فى أن التاريخ الشكلانى من شأنه أن يقلص من السلطة الغائية التى اعتمد عليها معظم تواريخ الأدب السابقة. وبدلاً من قراءة الأحداث فى اتجاه الماضى انطلاقاً من نقطة انتهاء افتراضية، يفترض المنهج التطورى « تولداً ذاتياً جديلاً للأشكال الجديدة » (ص ٣٣). ولهذا المنهج مزية إضافية هى مزية تبسيط المعايير الخاصة باختيار الأعمال:

والمعيار هنا هو العمل بوصفه شكلاً جديداً فى منظومة الأعمال الأدبية وليس التولد الذاتى للأشكال البالية، والأدوات الفنية، والأجناس الأدبية، التى تتوارى فى الخلفية إلى أن تأتى لحظة جديدة فى سياق التطور تصبح فيها « قابلة للإدراك » مرة أخرى. (ص ٣٣).

وأخيراً فإنه نظراً لافتراض أن الجودة معيار جمالى وتاريخى على السواء يربط التاريخ الأدبى الشكلانى بين المغزى الفنى والمغزى التاريخى، وينهى – من ثم – ذلك النزاع الذى اهتم به ياوس غاية الاهتمام. وبطبيعة الحال ربما كان التقدم فى هذه المنطقة الأخيرة وهمياً، مادام التغلب على الفصل بين التاريخى والجمالى يقضى بأن يحدد الأول منهما ببساطة على أساس من الآخر. ومع ذلك فإن استياء ياوس من (كتابة) تاريخ أدبى شكلانى يحس موضوعاً آخر مختلفاً؛ فعنده أن مجرد وصف ما يطرأ من تغير على الأبنية، أو الأدوات الفنية، أو الأشكال، لا يكفى لتحديد وظيفة عمل بعينه خلال السياق التاريخى:

لتحديد هذه (الوظيفة)، أى تعرف المشكلة التى تركت دون حل، والتى يعد العمل الجديد فى السياق التاريخى هو الحل لها، لابد أن يتكئ المفسر على تجربته الخاصة، مادام الأفق السابق للأشكال القديمة والجديدة، وللمشكلات والحلول، لا يمكن

تعرفه في أقصى حالات تحققه إلا من خلال الأفق الراهن للعمل  
المتلقى. (ص ٣٤).

وربما كانت هذه النظرة صالحة لشرح كيفية فهمنا لنص ما، ولكنها لا تصلح كثيراً من الناحية العملية لأن تكون أساساً لعلم التاريخ. وعندما طرح ياوس معيار التجربة (Erfahrung) الذاتى والغامض، كان فى الواقع قد وضع على الفور حجر عثرة فى طريق كتابة التاريخ الأدبى. فمادام الماضى لا يمكن تعرفه « فى أقصى حالات تحققه إلا من خلال الأفق الراهن »، ومادام الأفق الراهن يتغير على الأرجح بصورة دائمة، يصبح من الصعب فهم كيف يتسنى للنموذج التعاقبى المعدل أن يكون أساساً لشيء آخر سوى أسرع التواريخ الأدبية إلى الزوال. ومع ذلك فإن هذا المنظور قد سجل تغيراً ملحوظاً بالنسبة إلى الفروض الأسبق المتعلقة بضرورة موضوعة الآفاق الماضية. ذلك بأن ياوس هنا يستدعى تجربة المفسر وليس حياده، معرفاً كتابة التاريخ الأدبى بطريقة جادامر بأنها أخرى أن تكون « تداخلاً فى الآفاق » منها وصفاً لتتابعها فى الزمن، يطابق بين الصور الذهنية للأشياء ووجودها العيانى.

إن فكرة التعاقب التى اقتبسها ياوس من النموذج التطورى ستستكمل فى صياغته الجديدة لتاريخ الأدب بالجوانب المتزامنة. وفى هذا الصدد يذهب ياوس إلى أن مؤرخى الأدب ينظرون فى قطاعات منتخبة من الحياة الأدبية من أجل أن يتحققوا من الأعمال، أى منها قد وقع فى أى زمن بعينه خارج الأفق، وأى منها ظل غير متميز. وفى استطاعة المرء أن يورد بهذا الإجراء عدداً من الأبنية المختلفة، الفعالة فى لحظة تاريخية بعينها، وأن يحدد عن طريق المقارنة بين قطاع تزامنى والأبنية السابقة أو اللاحقة، كيف يلتئم تغير البنية الأدبى (Literarischer Strukturwandel) فى أى زمن.

ويعتمد ياوس فى تطويره هذه المسائل على عنصرين فكريين مساعدين؛ أولهما فكرة سيغفريد كراكاور Siegfried Kracauer فى امتزاج الملامح



المتزامنة ( Gleichzeitig ) وغير المتزامنة ( Ungleichzeitig ) أو تلازمها في أى لحظة تاريخية. وقد كانت هذه الدراسة مفيدة لياوس؛ إذ كان من الممكن استخدامها في تعزيز المشروع التطوري الشكلي؛ ففي أى حقبة زمنية لا تشكل الطليعة إلا حركة واحدة في المشهد الأدبي، أما العمل الأدبي «المبهرج» Kitsch أو «العادي» في هذه الحقبة فيمكن تصنيفه عندئذ وفقاً لدرجة وقوعه في نطاق اللامعاصرة، في حين يتم على الأرجح ربط تلك الأعمال التي تتسم بالمعاصرة بأفق التوقعات. والأعمال التي «تنتمي» بحق إلى الماضي تختلط دائماً بتلك التي تنتمي أصلاً إلى زمنها الخاص في أى قطاع من التاريخ. وهكذا أتاح تبني ياوس لدراسة كراكاور - أتاح له أن يكشف عن تاريخانية الأعمال بوصفها وظيفة لتقاطع المستوى التعاقبي مع المستوى التزامني: «إن تاريخانية الأدب تبرز على وجه التحديد عند تقاطعات محور التعاقب مع محور التزامن» ( ص ٣٧ ).

أما النظرية الثانية التي يستخدمها ياوس جزئياً فترجع إلى اللسانيات البنيوية، خصوصاً على نحو ما طبقها رومان جاكبسون ويوري تينيانوف في مجال الأدب. فالأدب في منظورهما نظام شبيه بلغة ما. ومع أن الباحث يستخدم المناهج التزامنية لأهداف تعليمية فإن الوصف التزامني الصرف محال، مادام أى وصف لنظام ما يستلزم شيئاً سابقاً وشيئاً لاحقاً. ومن ثم فإن المنهج التزامني لا يكون مفيداً إلا بمقدار ما يساعد على تعيين موقع التشكيلات الثابتة والمتغيرة في نظام ما، وكما يلاحظ ياوس:

إن الأدب كذلك ضرب من علم قواعد النحو أو علم التراكيب له علاقاته الخاصة الثابتة نسبياً: مثل ترتيب الأجناس الأدبية التقليدية وغير المقننة، وأشكال التعبير، وأنواع الأسلوب والصيغ البلاغية. وفي مقابل هذا الترتيب يأتى ميدان علم الدلالة الأكثر تنوعاً، بما فيه من موضوعات أدبية، وأنماط أصلية

## ورموز واستعارات. (ص ٣٨).

ومن ثم يهيئ اختيار قطاعات نموذجية للفحص وسيلة لقراءة التاريخ الأدبي تجاوز العلاقات الإحصائية المتبادلة، وتتحاشى الأهواء الذاتية. وبدلاً من ذلك يكون التاريخ العملي هو المرشد الحاسم لمؤرخ الأدب؛ أى «ما ينتج عن الحدث» (Ereignis)، وما «يشكل فى المنظور الحالى تماسك الأدب بوصفه التاريخ السابق لتجليه الحالى» (ص ٣٩).

ومع ذلك سيبقى التاريخ الأدبي القائم على اللحظات المتعاقبة والمتزامنة، على نحو ما بينا، قاصراً لأنه سيظل فى نطاق المجال الأدبي. أضف إلى هذا أنه يكرس فكرة أن التاريخ الأدبي يمكن فهمه وكتابته مستقلاً عن جوانب التطور الاجتماعى. وهكذا فإن الاقتراح النهائى لياوس فى تخطيطه لتاريخ يهتم بالتلقى، يسعى إلى إنشاء علاقات بين الإنتاج الأدبي والتاريخ العام. وهذه المشكلة هى فى الواقع صياغة أخرى للموضوع الأساسى فى مقالته «الاستشارة»، أعنى العلاقة بين علم الجمال والتاريخ، ما دام النسق التطورى ذاته يظل أساساً عند ياوس بنية تصورية جمالية. وقد شكل ياوس السؤال الأساسى فى هذه المقالة على النحو الآتى:

إذا كان من الممكن، من جهة، فهم التطور الأدبي من خلال التطور التاريخى للأنظمة، وكان من الممكن، من جهة أخرى، فهم التاريخ النفعى (البراجماتى) من خلال ترابط الظروف الاجتماعية فيما يشبه السياق، ألا ينبغى عندئذ أن يكون من الممكن كذلك وضع «النسق الأدبي» و«النسق غير الأدبي» فى علاقة تنضوى تحتها الصلة بين الأدب والتاريخ، دون حمل الأدب - على حساب طابعه الفنى - على أداء وظيفة هى مجرد نسخ أو تعليق (\*)؟ (ص ١٨).

هناك ملاحظتان تؤيدان دوراً فى الإجابة عن هذا السؤال. الملاحظة الأولى

(\*) أى نسخ لمعطيات هذا التاريخ أو تعليق عليها. (المترجم).

تتعلق بالاختلاف بين الحدث الأدبي والواقعة التاريخية؛ فقد ذهب ياوس بمقارنته بين «رواية برسيفال Perceval» لكرتيان Chretien والحملة الصليبية الثالثة، وهما حدثان متعاصران تقريباً - ذهب إلى أن الحدث الأدبي ليس له تلك «النتائج الحتمية الثابتة»، المرتبطة بالأحداث السياسية. وهو «لا يمكن أن يكون له أثر مستمر إلا إذا كان أولئك الذين جاءوا فيما بعد مازالوا يستجيبون له مرة أخرى - أى إذا كان هناك قراء يتواءمون مع العمل الذى ينتمى إلى الماضى، أو مؤلفون يريدون أن يقلدوا هذا العمل، أو يتفوقوا عليه، أو يؤكدوا بطلانه» (ص ٢٢)، ومع ذلك فإن استخدام هذا المعيار للتمييز بين الأدب والتاريخ يسير للغاية؛ فالنتائج المترتبة على الحدث التاريخي، أو لنقل إن الاعتراف بأى واقعة على أنها «حدث»، يعتمد كذلك على حكم «القراء» أو المراقبين. ويبدو من وجهة النظر الخاصة بالتلقي، أن هذا ليس تمييزاً بين الأحداث الأدبية والأحداث التاريخية.

ويبدو ياوس فى مقالة له بعنوان «تاريخ الفن والتاريخ النفعي» (نشر فى كتابه المسمى «نحو جماليات للتلقي»، ص ٤٦ : ٧٥)، كما لو كان يعترف بخطئه؛ ففيها يقدم استراتيجيات مختلفة بعض الشيء لتصوير ذلك التمايز نفسه، ويزعم:

أن الأعمال الأدبية تختلف عن الوثائق التاريخية الصرف؛ لأن هذه الأعمال تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على «الكلام» إلى حد أنها تحاول حل مشكلات الشكل والمحتوى، وأن تمتد على هذا النحو إلى مدى بعيد وراء مخلفات الماضى الأثرية الصامتة. (ص ٦٩).

وهنا ربما ضيق ياوس على نفسه الخناق؛ فكون الأدب مازال «يتحدث» إلينا لا ينفي طابعه الوثائقي. والواقع أنه ربما كان طابعه الوثائقي هو الذى يسمح له بأن «يتحدث» على الإطلاق. وبهذا التمييز يميل ياوس إلى أن يضع

الأدب مرة أخرى في ذلك المجال السحري، حيث تخاطب القيم السرمدية وضعاً إنسانياً أبدياً.

ومع ذلك فإن طريقة ياوس الثانية في تناول العلاقة بين التاريخ الأدبي والتاريخ العام تشير إلى واحد من أهم إسهامات عمله النظري؛ فهو يرى أن جماليات الإنتاج والوصف السابقة قد سعت إلى تأسيس هذه العلاقة بجعل الأدب تابعاً للتاريخ، فأصبح الأول إما انعكاساً سلبياً للثاني، أو ممثلاً لاتجاهات أكثر عمومية. وعلى النقيض يؤكد ياوس «الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية» (ص ٤٠). وفي هذا السياق يكتسب أفق التوقعات مغزى جديداً؛ فهو يشتمل - بوصفه بنية تصورية اجتماعية - لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات كذلك. ومن ثم فإن العمل الأدبي يُستقبل ويقوم «في ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفي ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك» (ص ٤١). وفي هذا النطاق تتاح للعمل إمكانية القيام بدور حيوي في عملية تلقيه، وإعادة النظر في المواضع الاجتماعية وتغييرها من خلال المحتوى والشكل على السواء. وللتمثيل لهذا يستشهد ياوس بمثال المحاكمة التي دارت حول رواية «مدام بوفاري»، حيث اتُّهم فلوبيير بترويج الفجور - الذي يرجع جزء منه على الأقل إلى سوء فهم استخدامه المستحدث لأسلوبه الحر غير المباشر Style indirect libre. وأهمية الأداة الفنية في هذه الحالة هي أنها مكنت من مراجعة الموروث الأخلاقي للمجتمع، بل تطلبت هذه المراجعة:

لما كانت الأداة الفنية الجديدة قد حطمت عرفاً روائياً قديماً -  
يتمثل في الحكم الأخلاقي على الشخصيات الروائية، الذي يكون  
على الدوام حكماً بئناً يؤكد الوصف - فإن الرواية قد  
استطاعت أن تجذّر أو تطرح أسئلة جديدة عن الممارسة العملية

للحياة؛ وهو ماهياً - فى أثناء إجراءات المحاكمة - المناسبة  
الأصلية للاتهام - المتمثل فى الشهوانية المزعومة - لكى يتراجع  
نهائياً إلى الخلفية. (ص ٤٣).

وبهذا المثال يريد ياوس أن يلفت النظر إلى جانب مهم من الأدب أهمله -  
لسوء الحظ - معظم الدارسين، هو تأثير الأدب فى المجتمع؛ وهو موضوع كانت  
له - على النقيض - أهمية بالغة لدى الكتاب. والواقع أن البحث فى هذه  
المنطقة خلىق بأن يحقق أكثر من مجرد ملء فجوة فى مجال البحث. وسوف  
يكون فى وسع الباحثين، عندما يسبرون أغوار هذا الجانب من العملية  
الأدبية، أن يشرحوا وظيفة الأدب التحريرية فيما هم يربطون بين المصطلحات  
المتضادة التى كلف ياوس نفسه عناء التوفيق بينها:

إن الفجوة بين الأدب والتاريخ؛ بين المعرفة الجمالية والمعرفة  
التاريخية، يمكن ملؤها إذا لم يرقم التاريخ الأدبى بمجرد وصف  
مسار التاريخ العام، كما تعكسه الأعمال الأدبية مرة أخرى،  
ولكن - بالأحرى - عندما يستكشف التاريخ الأدبى خلال  
«التطور الأدبى» تلك الوظيفة المشكّلة حقاً للمجتمع، التى  
تنتمى إلى الأدب فى تنافسه مع الفنون والقوى الاجتماعية  
الأخرى فى تحرير البشرية من قيودها الطبيعية والدينية  
والاجتماعية. (ص ٤٥).

وهكذا تنتهى الاستشارة عند ياوس، محاكية مرة أخرى النموذج الذى  
تبناه من شلر، إلى الدفاع عن التحرير.

#### ما وراء الاستشارة:

أما أن مقال «الاستشارة» لياوس قد شغل على هذا النحو تلك المساحة  
العريضة من هذا القسم، فذلك يرجع فى جزء غير يسير منه إلى الدروس  
الأساسية لنظرية التلقي ذاتها؛ فليس فى ألمانيا الغربية مقال آخر فى النظرية

الأدبية خلال العشرين عاماً الماضية قد حظى من الاهتمام بقدر ما حظى هذا المقال. ولقد أتاح هذا المقال الفرصة لكثير من التنفيذ، والنقد، والمتابعة، كما ولّد دراسات علمية وردوداً صحفية على السواء، بل إن المصطلحات نفسها قد استخدمت لدى غير ذوى الاختصاص... وكما سجل ياوس فى مقال له فى منتصف السبعينيات، اشتمل تقرير صحفى عن كرة القدم على الملاحظة الآتية: «إن اهتمام المغرمين باللعبة قائم على أساس أفق شامخ من التوقعات»<sup>(٧)</sup>. فإذا أخذنا معيار التلقى الخاص لمقال «الاستشارة» على أنه الدال الأساسى على الأهمية، كان على المرء عندئذ أن يعد هذا المقال أهم وثيقة للنظرية الأدبية الألمانية خلال العقود القليلة الماضية.

ومع ذلك فإن الآثار البعيدة المدى لهذا المقال ربما كانت لها نتائج لدى الباحثين الآخرين أعظم منها لدى ياوس نفسه؛ لأن ظهور كتاب التاريخ الأدبي بوصفه حافظاً فى عام ١٩٧٠ يسجل نقطة تحول محورية فى عمله النظرى. أما بعد ذلك فقد انصرفت اهتماماته بعيداً عن تلك الاهتمامات التى ألهمته بيانه المثير. وهو يستبقى فى عمله التالى عنايته بالتاريخ، شأنها شأن إلحاحه على دراسة التفاعل بين الجمهور والنصوص. ولكن حقبة السبعينيات شهدت انحساراً لدور الشكلايين الروس؛ فافكارهم المتعلقة بالإدراك والتغريب شأنها شأن النموذج التطورى للتاريخ الأدبى، تتراجع إلى الخلفية ولا تُذكر إلا نادراً. وكذلك توارى - بوجه عام - المفهوم الواعد لأفق التوقعات. وعلى الرغم من أن ياوس قد استمر فى تطبيق هذه المقولة فى بعض تحليلاته لأعمال مفردة ولعملية تلقيها، فمن الجدير بالملاحظة أن هذا المصطلح نادراً ما برز فى مقالاته النظرية الأساسية، التى تضمنها كتابه الرئيسى فى هذه الحقبة، المسمى «التجربة الجمالية وعلم التفسير الأدبى»<sup>(٨)</sup>. والواقع أنه إذا كانت هناك نقلة رئيسية فى الموقف الشامل لياوس فهى تلك التى يمكن معاينتها فى كُتيبته الذى يرجع إلى عام ١٩٧٢، والذى يحمل

عنوان *Kleine Apologie der aesthetischen Erfahrung* «دفاع محدود عن التجربة الجمالية»<sup>(٩)</sup>، ففى هذا العمل يتقلص أفق التوقعات كما يتقلص التأثير الشكلاى الروسى بشكل ملحوظ.

### جماليات السلبية:

إن السبب فى تنكر ياوس الضمنى هذا لعمله النظرى المبكر يبدو مرتبطاً باتجاه أعم فى التهوين من قيمة ما يشير إليه تحت اسم «جماليات السلبية». وهو إذ يواجه كتاب تيودور أدورنو المسمى «النظرية الجمالية»، الذى نشر بعد وفاته فى عام ١٩٧٠<sup>(١٠)</sup> - وهو يمثل لدى ياوس نموذجاً لنظرية سلبية فى الفن - يعيد النظر كذلك فى مضامين «سلبيته» الخاصة.

وقد كان ما أزعج ياوس فى نظرية أدورنو هو أنها لا تسلم بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن، إلا فى حالة ما إذا قام العمل الفنى بنفى المجتمع الخاص الذى تم إنتاجه فيه. وهى بذلك لا تفسح أى مكان لأدب إيجابى وتقدمى، مادام الأدب يُعرف بصفة عامة بمعارضته للممارسات الاجتماعية، أى بطابعه «التنسكى». أضف إلى هذا أن هذه النظرية تميل إلى الترويج لمفهوم طليعى نخبوى للفن من خلال تثبيتها لقيمة الوظيفة غير التوصيلية للشقافة الأصيلة. فالفن الذى يؤكد فى إصرار استقلاله الذاتى فى مواجهة ثقافة تنزع منزعاً مادياً، والذى يصبح «مشروعاً للممارسة الاجتماعية» باستقلاله عن الممارسة (ص ٣٤٩)، والذى يقطع روابطه باللغة وبالصور «العادية» - هذا الفن هو وحده الذى يستطيع، وفقاً لما يراه أدورنو، أن يكون فناً أصيلاً بحق؛ والفنانون أنفسهم الذين يبدو أنهم يقعون خارج دائرة هذا النموذج، مضطرون إلى اصطناع شكل من أشكال التغريب الاجتماعى؛ «فلدى الفنانين ذوى المكانة الأعلى، أمثال بيتهوفن ورمبرانت، يرتبط أشد أشكال الوعى بالواقع حدة بالاغتراب عن الواقع». (ص ٢١).



ومع ذلك فرمما كان الفصل الأساسى الذى يسلم به أدورنو بين الفن والمتعة (Genuss) أو السعادة أكثر إثارة للاعتراض من جانب ياوس:

إن النظر إلى البهجة (Lust) الذاتية فى العمل الفنى ربما اقترب من ذلك الوضع الذى ينطلق من الخبرة التجريبية بوصفه تشيلاً إجمالياً للآخر، وليس من الخبرة التجريبية ذاتها.

وربما كان شوبنهاور هو أول من أدرك هذا؛ فسعادة المرء عند مواجهة العمل الفنى هى الحالة التى يشعر فيها بأنه قد هرب فجأة، وليست جزءاً من (التجربة) التى صدر عنها الفن؛ وهى لا تحدث دائماً إلا بصورة عرضية؛ وهى أقل أهمية فى الفن من السعادة الناشئة عن معرفته؛ فمفهوم المتعة الفنية (Kunstgenuss) بوصفه مفهوماً تأسيسياً ينبغى الاستغناء عنه. (ص ٣٠).

ويذهب ياوس إلى أن نظرية أدورنو فى الفن تتحاشى مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر العصور؛ فهى غير قادرة على إدراك القيمة الفنية لحشد كبير من الأعمال الأدبية، التى تمتد من ملاحم العصور الوسطى البطولية إلى كلاسيكيات الأدب «الإيجابى». ولما كانت فلسفة أدورنو الجمالية قد وقعت فى أسرار آليات السلب المتواصل، فقد انتهت إلى التبشير بنزعة تطهيرية نخبوية، تقطع صلة الفن على نحو فعال بأى دور سوى الدور التشكيلى غير المباشر إلى أبعد حد.

ويشترك أدورنو فى هذه النزعة السلبية مع آخرين كثيرين من منظرى الأدب والفن فى القرن العشرين، وعلى سبيل المثال خضعت فلسفة الجمال التى ينسبها ياوس إلى جماعة تل كل Tel Quel لنقد مماثل وإن كان على نطاق أضيق. ثم إن الموروث الأحادى الجانب للقرن التاسع عشر، الملخص فى

صيغة الفن من أجل الفن، ظل حياً في فلسفة الجمال « المادية » لدى هذه المجموعة في تثبيتها لقيمة الأعمال التي تقف موقفاً مناقضاً في عناد للسيطرة الاجتماعية، ولكن موقف هذه النظرية المتصلب لا يروج إلا على حساب الغياب الكامل للفاعلية.

ليس في وسع المرء أن يرى كيف يمكن، مع تعاليم السلبية الصرف - أى مع التعاليم التي تنكر التطابق مع الطرف الاجتماعي، والتي تمثل كذلك الحكمة العظمى في فلسفة جمالية سلبية كتلك التي تتمثل لدى جماعة تل كل - كيف يمكن تأسيس مشروع جديد للممارسة الاجتماعية، (دفاع، ص ٤٧).

وقد تم الربط كذلك بين هذه النظرية الأحادية ونظريات الشكلايين الروس. ذلك بأن الاهتمام المقصور على الإنجازات المبتكرة، وعلى الإدراك الذى يحيل المؤلف غير مألوف، وإن لم يقطع بالضرورة الصلة بين الأدب والتأثير الاجتماعي، يفترض أن الأدب لا يدرك ولا يقوم إلا في ضوء خلفية مجتمعية أو أدبية، عادية أو غلبت عليها الآلية. ومن ثم فإن الشكلائية الروسية قد كرست ضرباً من السلبية نفسها التي عرفت لدى أدورنو أو لدى جماعة تل كل.

لكن هذا ما صنعتته كذلك نظرية التلقي القائمة على أساس انتهاك آفاق التوقعات. وقد عرف ياوس هذا الجانب الضعيف في عمله المبكر عندما أقر بأن وصفه السابق للتجربة الجمالية كان وصفاً جزئياً في طبيعته. ففي المحل الأول اشتركت جماليات التلقي، من خلال استبعادها للتجربة الجمالية الأولية، في نوع من التنسك الفني مع أشكال أخرى من التفكير، ذات طبيعة تأملية ومنكفئة على ذاتها (ص ٥٥) (١١). ومن جهة ثانية فإن جماليات التلقي في توجيهها إلى فن يتمتع باستقلال ذاتي (وهو عند ياوس فن الحقبة الرومانسية المتأخرة على وجه التقريب)، لم تهمل الدور المهم للفن قبل أن

يصبح له استقلاله الذاتى فحسب، بل أهملت كذلك جملة الوظائف التى أداها، والتى مازال من الممكن له أن يؤديها:

وفقاً لهذه النظرية (أى جماليات التلقى) يقوم جوهر العمل الفنى على أساس تاريخانيته، أى على أساس الأثر الناشئ عن حوار المستمع مع الجمهور؛ فالعلاقة بين الفن والجمهور ينبغي إدراكها فى إطار جدلية السؤال والجواب. ويحز تاريخ الفن تفرد عن طريق تغير الأفق بين الماثور الطبيعى والتلقى المستوعب، وبين الكلاسيكية القارة والتشكيل المستمر للقاعدة. وتشترك هذه النظرية مع نظرية التطور لدى الشكلايين كما تشترك مع جماليات السلبية، وكل النظريات المتجهة نحو التحرر (ويشمل ذلك الماركسيين) فى الاعتقاد فى أولوية ما هو جديد بالغ الإثارة (**des ereignishaften**) فى مقابل ذلك الذى صار مستقراً مع مضى الزمن (**Neuen**)، أى أولوية السلبية أو الاختلاف فى مقابل المعنى الإيجابى أو الجارى فى العرف. وهذه الحجج كافية بالنسبة إلى تاريخ الفن ودوره الاجتماعى بعد أن حصل الفن على استقلاله الذاتى، ولكنها لا يمكن أن تكون منصفة لوظيفته العملية، والتوصيلية، والمشكلة للمعايير، فى مرحلة ما قبل الاستقلال الذاتى للفن. (ص ٥٠، ٥١).

وهكذا لم تحتفظ الموضوعات الأساسية فى مقال «الاستثارة» فى حدود عام ١٩٧٢ إلا بقدر محدود من الصحة، والواقع أن يابوس يقوم هنا باستبعاد أفق التوقعات من مركز فلسفته الجمالية؛ لأنه إذا كان من الممكن فهم الفن المستقل بذاته وحده فهماً كافياً من خلال السلبية فإن انتهاك التوقعات عندئذ لا يمثل معياراً جمالياً، ولكنه يكون مجرد حالة فى تاريخ أطول وأكثر تعقيداً للممارسة الجمالية.

## العودة إلى المتعة:

إن ما يعارض به ياوس جماليات السلبية هذه هو في المحل الأول التجربة الجمالية؛ فهو يذكرنا بالحقيقة البسيطة القائلة إن معظم الاتصال بالفن كان سببه المتعة Genuss. ولهذه الكلمة معنيان في اللغة الألمانية؛ وقد أراد ياوس أن يضمن مفهومه المعنيين كليهما. ويمكن ترجمة كلمة Genuss في أكثر استعمالاتها شيوعاً اليوم بالمتعة أو البهجة، ومع ذلك فإن المعنى الأقدم للكلمة يمكن أن يدخلها في حقل الفائدة أو المنفعة. وكما يشير ياوس فإن الصيغة الفعلية لهذه الكلمة، وهي geniessen كانت تستخدم بصورة عامة في القرن الثامن عشر لتدل على «الإفادة من شيء ما». وقد كانت كلمة Genuss بكلا معنييها، هي الإلهام الذي ولد الاهتمام بالفن، حتى وإن كانت في الحقيقة قد أهملت في المأثور الجمالي. وربما كان الأهم لدينا هو تراجع أهميتها خلال القرنين الماضيين؛ فعلى حين كانت التجربة الجمالية تعد ذات يوم مشتملة على وظيفة معرفية واتصالية معترف بها، فإن الفن والنظرية الأحداث قد فصلها عن هذه الأدوار، ونسب المتعة إلى المواقف الثقافية المرتبطة بالطبقات الوسطى المدعية ضيقة الأفق:

الآن وقد فصلت المتعة الجمالية عن فعاليتها المعرفية والتوصيلية فإنها تبدو إما بوصفها المقابل العاطفي أو اليوتوبي للاغتراب في نماذج فلسفة التاريخ القائلة بالأطوار الثلاثة(\*)، وإما بوصفها - في النظرية الجمالية المعاصرة - جوهرًا لموقف يُعد متخلفاً فكرياً، عند تبنيه في حالة النظر في الفن الكلاسيكي، ويستبعد في بساطة، عند مواجهة الفن الحديث. (ص ٢٦).

وقد كان طموح ياوس متجهاً إلى مناهضة هذا التقليد، عن طريق إعادة التجربة الجمالية الأولية إلى مكانها الصحيح في المركز من نظرية الأدب.

(\*) أي أن الحياة تمر بدورات، كل دورة منها تشتمل على أطوار ثلاثة هي: النهضة والاكتمال والانهايار (المترجم).

على أن نظرية القرن العشرين بطبيعة الحال لم تغفل كلية مشكلة المتعة والفن. وربما كان رولان بارت أشهر كاتب مُحدّث يعالج هذه المشكلة باستنارة إيجابية في كتابه «متعة النص» (١٩٧٣) (١٢). ولكن ياوس يقف موقف المعارض لبارت نتيجة لالتزامه المزعوم بنوع من جماليات السلبية؛ فعلى الرغم من أن بارت يعزى إليه تفنيد الفكرة البسيطة القائلة إن المتعة الجمالية في جملتها هي أداة الطبقة الحاكمة، وأنها لذلك موضع للإدانة، فإن قسمته للتجربة الجمالية إلى متعة Plaisir وبهجة jouissance بما يعنى على وجه الخصوص المتعة الجمالية الإيجابية والسلبية - تعيد طرح الموقف المزدوج من الفن، الذى شغل النقد منذ أفلاطون. ويؤكد ياوس بصورة قاطعة أن كتاب بارت لا يدعم إلا متعة العالم:

لم يكن عرضاً أن يختزل دفاع بارت المتعة الجمالية إلى اللذة (Vergnügen) التى تتحقق فى الاتصال الجنسي باللغة. ولما كان قد أخفق فى أن يفتح على نحو قاطع عالم اللغة المكتفى بذاته على الممارسة الجمالية، فإن قمة سعادته تظل ماثلة كلية فى الشهوة التى أعيد اكتشافها لدى فقيه اللغة التأمل، وفى منطقته الحرام الآمنة: «جنة الألفاظ». (ص ٣٠).

ولكى يتحاشى ياوس النتيجة المؤلمة للجماليات السلبية فإنه ينهج نهجاً مختلفاً بعض الشيء. فالمتعة وقد فهمت على أنها الضد المقابل للعمل ولكن دون أن تتعارض بالضرورة مع الحركة والمعرفة، يجب أن تفصل من الناحية الظواهرية عن المتعة الجمالية. ويقرر ياوس، معتمداً على لودفيج جيس Ludvig Giesz فيما أخذه من عمل موريتس جايجر Moriz Geiger عن المتعة الجمالية، ولكن مع اعتماده كذلك على مناقشة سارتر للخيالى - يقرر أن المتعة الجمالية تشتمل على لحظتين: فى اللحظة الأولى، التى تلائم كذلك المتعة إجمالاً، يحدث استسلام (Hingabe) مباشر من الذات للموضوع؛ أما اللحظة الثانية، التى تخص المتعة الجمالية، فتشتمل على «اتخاذ موقع يحصر

وجود الموضوع بين معقوفين ويجعله - من ثم - موضوعاً جمالياً» (ص ٣٠ - ٣١). وهكذا ينطوى الموقف الجمالي على اتخاذ المراقب مسافة بُعد عن الموضوع، كما أن مسافة البعد الجمالية هذه تعنى لدى ياوس في الوقت نفسه عملاً إبداعياً من أعمال الوعي؛ ففي التأمل الجمالي يقدم المراقب موضوعاً خيالياً. ويصف جيس عملية مزاوله الموضوع الجمالي هذه بأنها تردد بين المتعة الأولية وموضوعها. ويمكن للمرء - إذا استخدمنا المصطلحات الكانطية - أن يفكر في حركة بين الذات والموضوع، نكتسب فيها «الاهتمام بما زهدنا في الاهتمام به» (ص ٣٢). ومع ذلك فإن ياوس يحاول أن يحصر المتعة الجمالية في صيغة «الاستمتاع الذاتي الناشئ عن الاستمتاع بشئ آخر» (Selbstgenuss im Fremdgenuss).

### التجربة الجمالية المنتجة: فعل الإبداع

يريد ياوس بهذا التعبير أن يؤكد لا الحركة المتراوحة بين الذات والموضوع فحسب، بل «الوحدة الأولية بين فهم المتعة والاستمتاع بالفهم كذلك» (ص ٣٢). فالمتعة - بعبارة أخرى - لا ينبغي فصلها عن وظائفها المعرفية ووظائفها المعنية بالنواحي العملية. وكان ياوس على وعي بمفهوم التجربة الجمالية هذا عندما شرع في تحليل «المقولات الأساسية» الثلاث للمتعة الجمالية من الناحية التاريخية، وهي: فعل الإبداع Poesis، والحس الجمالي aisthesis والتطهير Catharsis.

والمقولة الأولى من هذه المقولات تشير إلى الجانب المنتج من التجربة الجمالية، أي إلى المتعة التي تنجم عن استخدام المرء لقدراته الإبداعية الخاصة. وأكثر ما يهم ياوس في مناقشته هذا المفهوم هو التطور الذي لحقه منذ القدم حتى الزمن الحديث. ووفقاً لتراتبية (هيراركية) المعرفة عند أرسطو يظل الإبداع بوصفه فعلاً منتجاً، في مرتبة أدنى من النشاط العملي أو التطبيقى خلال العالم القديم والوسيط. ومع ذلك فقد كانت قدرة يمكن الوصول بها

إلى حد الكمال (ص ٤٦ - ٧). وقد أسهم تغير وجهات النظر إلى العالم في الزمن الحديث في إحداث تغير مصاحب في نظرية الإبداع؛ فبدلاً من الإشارة إلى القدرة على محاكاة الكمال القائم من قبل، أخذ الإبداع في التطابق شيئاً فشيئاً مع إبداع العمل الذي قد يحدث هو نفسه الكمال، أو يحدث - على الأقل - المظهر الأجل Schöner Schein للاكتمال (ص ٤٩). ويشير ياوس مستخدماً مثال ليوناردو دافنشي على نحو ما عرضه بول فاليري بوصفه النموذج الأول لمفهوم الإبداع هذا - يشير إلى الجانب البناء في هذا المفهوم، الذي يعنى أكثر من مجرد محاكاة الحقيقة؛ فالإبداع هنا هو «معرفة تعتمد على ما يمكن للمرء أن يصنع؛ على شكل من الفعل الذي يحاول ويختبر من أجل أن يصبح الفهم والإنتاج شيئاً واحداً» (ص ٥١).

وكانت الخطوة الأخيرة نحو الاستقلال الذاتى الذى انطوت عليه ترجمة عصر النهضة للإبداع - وهى بأن تكون إبداعاً للكمال أخرى منها إعادة إنتاجه - قد خطتها «الثورة الأدبية فى القرن الثامن عشر» (ص ٥٢). وفى القرن التاسع عشر يصبح العمل الفنى نموذجاً لنشاط لا اغتراب فيه، خصوصاً فى كتابات ماركس المبكرة. أما التغير الذى يلاحظه ياوس فى القرن العشرين فيشتمل على تحول الإبداع إلى وظيفة للجماهير المشاهد بقدر ما هى وظيفة للفنان. ومع زوال ميتافيزيقا الجمال الأبدى صار الفن يعين بالغموض والإبهام. فالعمل الفنى يصبح - إذا استخدمنا مصطلح بول فاليري - موضوعاً غامضاً *Objet ambigu* يعتمد فى بنائه ومعرفته على المتلقى أو المراقب بقدر ما يعتمد على المنتج. وبهذه الطريقة يدرج ياوس مرة أخرى نظريته الخاصة الأسبق فى جماليات التلقى، فى السياق التاريخي؛ هذه النظرية التى توصف الآن بأنها نظرية كافية وضرورية لتناول هذه الفكرة المعدلة عن الإبداع دون سواها.



## تجربة التلقى الجمالية : الحس الجمالى

إن اعتماد الإبداع على التلقى فى الفن الحديث يعنى أنه يقترب فى الآونة الأخيرة من المقولة الثانية فى ثالث ياوس الجمالى، وهى مقولة الحس الجمالى. وهى حين تعرف بالإدراك الحسى الجمالى تشير إلى جانب التلقى من التجربة الجمالية. ولكى يلخص ياوس تاريخها فإنه يشرع فى اختبار جملة من النصوص النموذجية، تقوم فيها الملاحظة والإدراك الحسى، وعلى وجه الخصوص تأمل الطبيعة، بدور مهم. وهو بهذه الطريقة يأمل فى أن يتغلب على المشكلة التفسيرية المتعلقة بمحاولة فهم ما كان عليه تاريخ الإدراك الحسى، أو يقلص منها على أقل تقدير.

وفى العالم القديم، حين لم تكن فلسفة الجمال والفضول النظرى قد انفصلا بعد، استتبع الحس الجمالى تقديم الأحداث بمعناه المزدوج، الجامع بين تصوير الشيء، وجعله حاضراً. ولما كان القدامى لم يقيموا أى تفرقة وجودية (أنطولوجية) بين واقعة سابقة وأخرى لاحقة، لم يكن هناك تدريج، أو تراتب (هيراركية) للمواقف فى هذا التقديم. ففى المناظر الموصوفة على درع أخيل، التى يتخذ ياوس لنفسه منها مثلاً توضيحياً، تنطوى كل صورة على جمالها الخاص. «وهنا يعبر الحس الجمالى، بوصفه التلبث المتع فى حضور التجلى الكامل، عن ذروة معناه» (ص ٧٦). وفى المقابل أدرج الحس الجمالى فى العصور الوسطى المسيحية تحت صيغة «شاعرية غير المرئى»، حيث إن الاختلاف هنا بين الشكل الخارجى والمعنى يشكل تجربة التلقى الأساسية.

ووفقاً لما ذكره ياوس فإننا نستطيع أن نستكشف لدى بترارك بدايات شكل جديد من الحس الجمالى، فالنشاط الداخلى للروح من جهة، وجمال العالم الطبيعى من جهة أخرى، تصبح لهما أهمية متزايدة بالنسبة إلى جانب التلقى فى التجربة الجمالية. وقد جاءت أهم قوة دافعة لعملية التغير هذه فى الحس الجمالى مصاحبة لفصل العلم عن فلسفة الجمال. فالأول لم يعد يعنى

فى دوره الحديث فى تصنيف الظواهر الطبيعية بالتجربة المتصلة بالطبيعة فى كليتها، وتركت هذه الوظيفة لفلسفة الجمال .

ومع ذلك فإن هذا التطور قد بلغ ذروته فى أثناء الحركة الرومانسية . ومع ارتكاس المشروع الأوغسطينى للزهد فيما هو دنيوى، أصبح المنظر الطبيعى والسيرة الذاتية القطبين اللذين ربما هيمننا أحسن ما تكون الهيمنة على ساحة الحس الجمالى الجديد . على أن الأهمية الزائدة لتأمل الطبيعة الخارجية ينبغى ألا تفهم على أنها تتعلق « بالاستمتاع المباشر بما هو محسوس » ( ص ٨١ )، كما كان الشأن فى العالم القديم، والأحرى أنها تتعلق هنا – كما أشار شيلر فى مفهومه لما هو عاطفى – بعاطفة الحنين إلى البراءة المفقودة . ومن ثم فإن الجمال الرومانسى كان سبباً فى ظهور نمط جديد من التجربة قوامه استعادة الذكرى، وكان هذا الكشف الأولى عن ملكة الذاكرة الجمالية بمثابة الجسر المؤدى إلى أحدث التغيرات فى تجربة التلقي .

وقد قدم ياكوس هذه الأشكال الحديثة من الحس الجمالى على أنها تمثل نوعين مختلفين متنافسين : النوع الأول يؤدى وظيفة لغوية نقدية، ويتعلق بفلوبير وفاليرى وبيكيت وروب جرييه، فى حين يمتلك النوع الآخر وظيفة « كونية » ( ويمكن للمرء أن يقول إنها « مشاعية » أو نوعية ) وينطبق على بودلير وبروست . ويميل النوع الأول، وفقاً لما يراه ياكوس، إلى تحطيم كل ما يتعلق بالحس الجمالى أو وضعه موضع تساؤل؛ وكذلك الشأن بالنسبة إلى فكرة الاتصال بعامة . وعلى هذا فمن المحتمل أن يُبطل هذا النوع كل إمكانية للتجربة الجمالية . ومن ثم يحاول ياكوس، بتمسكه بسخطه العام على جماليات السلبية، التى ينتسب إليها هذا الاتجاه – يحاول أن يهون من شأن هذا المنحى فى المأثور الحديث، فى الوقت نفسه الذى يعرض فيه نظرية بروست على أنها نموذجية ولها الأفضلية . والشئ الذى بدا له غاية فى الجاذبية عند بروست هو طرحه الجديد لوظيفة الحس الجمالى المعرفية ( الإستمولوجية )

خلال مقولة الذاكرة التي قدمتها الرومانسية. والواقع أن ياوس كان يرقب تياراً أساسياً بدا ، منذ منتصف القرن التاسع عشر، معنياً باستعادة الدور المعرفي للفن. وهو يفترض في مقابل الفكرة الدارجة - القائلة إن الفن قد قلت أهميته - يفترض أن المهمات المخصصة للتجربة الجمالية لم تكن قط أعظم منها (اليوم) :

في هذا السياق أدت التجربة الجمالية على مستوى الحس الجمالى مهمة - فى مقابل عملية اغتراب متصاعدة للوجود الاجتماعى - لم تكن قط مهياة لها من قبل فى تاريخ الفنون ، ألا وهى مقاومة التجربة المنكمشة ، تجربة «الصناعة الثقافية» ولغتها الخادمة لها ، وذلك عن طريق وظيفة الحس الجمالى النقدية والإبداعية على المستوى اللغوى. ونظرا لتعددية الأدوار الاجتماعية والمنظورات العلمية، كان من مهمة هذا الإدراك كذلك المحافظة على تجربة العالم التى يملكها الآخرون ، وكان - من ثم - حماية لأفق عام يستطيع الفن بكل سماحة ، بعد أن توارى الكل الكونى ، أن يمدّه بأسباب الحياة. (ص ٩٢).

فى مشروع ياوس لا يشتمل الفن والتجربة الجمالية التى يتيحها على موقف نقدى محايد من حيث الناحية الاجتماعية فحسب، بل كذلك على جانب موحد للمجتمع الذى فقد صلته بتجاربه الخاصة. وهكذا يصبح الحس الجمالى، بما يقدمه للإدراك الحسى العام، بمثابة المادة التى تصنع الالتحام بين أكثر العناصر تنوعاً واغتراباً فى العالم التكنولوجى الحديث.

### التجربة الجمالية الاتصالية : التطهير

والمقولة الثالثة والأخيرة، المشكلة لتاريخ التجارب الجمالية، هى مقولة التطهير، التى فُهمت على أنها العنصر الواصل بين الفن والمتلقى. وعلى الرغم من أن ياوس يفسر هذه المقولة فى عمله النظرى الأساسى من خلال تتبعه للمصير الذى لقيه مصطلح أرسطو المثير للمجدل منذ عهد القدامى حتى

بريخت، فإن هناك مناقشة للجانب الاتصالي للفن ربما كانت أكثر تنويراً، نجدها في مقاله عن «أشكال التفاعل في التوحد مع البطل». وفي رأى ياوس أن جانباً مهماً من الاتصال يتمثل في نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها؛ ومن ثم يمكن بحث التطهير جزئياً من خلال تحليل التوحد الجمالي.

وسوف يكون من الخطأ بطبيعة الحال حسابان التوحد الجمالي تلقياً سلبياً من جانب الجمهور المشاهد، والآخرى أنه يستتبع، مثل كل عمليات الاتصال، «حركة متراوحة بين المراقب المحرر جمالياً وموضوعه غير الواقعي، تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطاق كامل من المواقف» (ص ٩٤). ومن ثم فإن النموذج الإيضاحي للأنماط البطولية الذي ينشئه ياوس، ينبغي أن يؤدي دوره بوصفه جزءاً من مشروع أكبر، يشتمل على أشكال من التوحد تتحقق جمالياً. ولكن ربما كان بالقدر نفسه من الأهمية أن إقامة هذا النموذج على أساس من جملة أشكال التفاعل المختلفة بين الفن والجمهور تشير مرة أخرى إلى جانب رئيسي من جوانب القصور في جماليات السلبية. ذلك بأن المنظرين للسلبية يهملون - باستبعادهم للتوحد بما هو تجربة جمالية أولية، وعدم سماحهم إلا بالانتهاك الساخر للمعايير أو بالتأكيد الثقافي الجماهيري المبتذل للتوقعات - يهملون عالماً كاملاً من الظواهر الجمالية. وعلى النقيض من هذا اهتم ياوس بجملة أشكال التوحد. ومن ثم يمكن فهم مشروعه هنا بوصفه محاولة لملء الفراغ الكبير الواقع بين طرفي النقيض اللذين أقرتهما جماليات السلبية.

ويعرف ياوس خمسة أشكال من التفاعل، تظهر في صورة ملخصة في الجدول المنشور (انظر ص ٢٣٢). وتقوم هذه التصنيفات، على النقيض من تصنيف نور ثروب فراى النمطي للأبطال في كتابه تشريح النقد (١٩٥٧) (١٣)، على أساس من أشكال التلقي، لا على أساس أفعال الأشخاص وأقوالهم.

وعلى الرغم من أن هناك سياقاً تاريخياً مطرداً على نحو ما فى هذا التصنيف النمطى، فمن الممكن أن يوجد كل نموذج لدى كل المجتمعات، كما أن عدة نماذج يمكن أن تقع فى العمل المفرد. فعلى حين نصادف التوحد القائم على التداعيات - على سبيل المثال - لدى الهيئات الاجتماعية الأقل تطوراً بصفة عامة، يمكن أن نبصر كذلك هذا النوع من التوحد فى أشكال اللياقة الخاصة بالبلاط فى العصور الوسطى، أو نراها فى الأزمنة الأقرب إليها فى مسرح الدعاية السياسية أو مسرح الأحداث الجارية. ويحسم الأمر فى هذا الشكل المشاركة الفعالة من جانب المشاهد، أى تحطيم الحواجز بين الممثلين والجمهور؛ فالتوحد القائم على التداعى يستتبع [انتحال دور فى العالم الخيالى المغلق لحركة المسرحية] (ص ١٦٤). ومن جهة أخرى فإن التوحد الناشئ عن الإعجاب يقتضى ضمناً بطلا كاملاً تكون أفعاله نموذجية لدى الجماعة، أو لدى قطاع من الجماعة. وعلى الرغم من أن ملاحم العصور الوسطى البطولية منها والبلاطية على السواء، تشتمل على أوضح صور هذا النمط من التفاعل؛ فإن هناك أمثلة من حقب أخرى تتوارد على ذهنك (يذكر ياوس رواية «هلواز الجديدة»، ورواية «آلام فتر»).

والشكل الثالث، وهو التوحد التعاطفى، يمكن أن ينشأ فى الغالب نتيجة لإعجاب أولى. وفى هذا النمط من التفاعل يضع الجمهور نفسه فى موضع البطل، ومن ثم يعبر عن نوع من التضامن مع شخص هو فى المعتاد فى حالة معاناة. ويتميز التوحد التطهيري، على النقيض، بوظيفته التحريرية للمشاهد. وهذا الشكل الذى يقع فى المواقف المساوية والملهوية يتضمن بعداً جمالياً؛ فالمشاهد لا تتاح له العاطفة المساوية أو الضحك المتعاطف إلا إلى المدى الذى يكون فيه قادراً على انتزاع نفسه من توحده هذا المباشر، والارتفاع إلى مستوى الحكم على ما هو مقدم إليه والتأمل فيه (ص ١٧٨). وأخيراً فإن الشكل الساخر يستتبع خيبة الرجاء فى توحيد متوقع، أو انتهاكه، أو إنكاره. وهذا النموذج المؤلف من التفاعل، الذى له الأفضلية فى الأزمنة المتأخرة،

يصادفنا في الأغلب الأعم في المحاكاة الساخرة Parody وفي الأدب الحدائثي . إنه نموذجي، لا من منظور جماليات السلبية فحسب، بل من منظور جماليات التلقي المبكرة كذلك عند ياوس، وكونه لا يشغل هنا إلا جزءاً من « النموذج الإيضاحي » عنده ينبغي أن يؤخذ على أنه إشارة إلى المسافة الواقعة بين مقاله الباكر « الاستثارة » وعمله المتأخر.

### إثارة النظرية الأدبية

الواقع أنه في وسع المرء أن يقرأ اشتغال ياوس بالتجربة الجمالية بعامة بوصفه مراجعة لفروضه الأولية المتعلقة بالتلقي . فعلى حين نجد أن قدراً يسيراً للغاية من عباراته الأكثر إثارة للجدل قد حُذِف أو غُيِّر، يظل إطاره النظري الأخير مجسداً بصورة جزئية لجوانب مختلفة من أفق التوقعات . وموقف النقد الذاتي هذا من جانب ياوس ليس مجرد موقف مثير للإعجاب، ولكنه أدى كذلك إلى تدعيم مواقفه النظرية .

ومع ذلك فإن عمله الأحداث هذا(\*)، مقارناً بجماليات التلقي عنده، قد أخفق في إثارة أي شيء يدنو من القدر نفسه من الاستجابة ومن كثافتها (اللذين أحدثتهما جماليات التلقي) وهذا الغياب النسبي للاستجابة له لا يمكن أن يعزى كلية إلى أن فروضه أقل إثارة . وآخر الأمر فإن الدعوى الرئيسية في التحول إلى البحوث المتصلة بالتجربة الجمالية تتمثل في أن قدراً لا بأس به من تاريخ التأمل في الفن قد تحول كثيراً عن الطريقة الأساسية التي يؤدي بها الفن وظيفته في الحياة الواقعة ويكُون الاستمتاع به . وكذلك تبدو ألوان النقد الحادة الموجهة إلى جماليات السلبية المرتبطة بأدورنو وبالنظرية الفرنسية كما لو كانت مخططة لإثارة رد الفعل لدى الأطراف المشايعة لها . وربما أمكن نسبة قدر من فقدان الاستجابة إلى ملامح أكثر شكلية في عمل ياوس الأخير؛ فقد أصبح أسلوبه في كتابه ( التجربة الجمالية وعلم التفسير

(\*) أي دراسته للتجربة الجمالية . ( المترجم ) .

الأدبي) أكثر جفافاً وأكثر صرامة. وعلى الرغم من أنه يكشف عن مدى هائل في إشارات الأدبية ومصادره النظرية على السواء، فإن هذه الحصيلة الثقافية أخرى أن تكون عائقاً للتلقى من أن تعين عليه.

ولكن ربما كان السبب الرئيسي لإخفاق عمل ياوس في إلهاب جمهرة الألمان المشتغلين بالنقد، على نحو ما صنع ذات يوم، هو ما طرأ من تغير درامي على جماعة المناصرين وعلى الحالة المعنوية لتلك الجمهرة. ثم إن الطلبة لم يعد لهم اهتمام بالمشاركة في ثورة نظرية، كما أن أساتذة الأدب لم يعودوا حريصين على جعل دراسة الأدب لازمة مرة أخرى، وكما أن الجامعات بوصفها نظاماً لم تعد مشغولة بالتجديد والثوران. وفي هذا المناخ تكون أي نظرية في التجربة الجمالية، مهما بلغت طرافتها وضرورتها – تكون مجرد عمل أكاديمي آخر، ويكون تلقيها – بغض النظر عن كيفية وضعها بطريقة مثيرة – محدوداً، كما أشار ياوس نفسه من قبل، بعوامل خارج نطاق سيطرتها.

#### النصية واستجابة القارئ : فلفجناج إيزر

كذلك كانت العوامل الثقافية العامة هي المحددة إلى مدى بعيد للصورة التي تم بها تلقي عمل فلفجناج إيزر؛ وهي توازي إلى حد ما الاستجابة لكتابات ياوس. وعمله المبكر الذي بلغ غاية النجاح، المسمى «بنية الجاذبية في النص» Die Appellstruktur der Texte (١٩٧٠) والذي ظهر في الإنجليزية تحت عنوان «الإيهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري» – هذا العمل كان في الأصل محاضرة أُلقيت في جامعة كونستانس، حيث يقوم إيزر كذلك بالتدريس<sup>(١)</sup>. وكان وقع هذا الحديث وصيغته المطبوعة – ولو أنه ربما لم يكن من القوة والامتداد بقدر ما كان رد الفعل لمقال «الاستشارة» لياوس – هو الذي هباً لإيزر أن يكون واحداً من المنظرين الأوائل في «مدرسة كونستانس». ومع ذلك فإن كتابه النظري الكبير لم يظهر إلا في منتصف



السبعينيات، ولم يثر من الجدل - شأنه شأن كتاب ياكوس المسمى « التجربة الجمالية؛ فعل القراءة » (١٩٧٦) (٢) - بقدر ما أثارت محاضراته التي كانت أقل اكتمالا وأكثر تفجراً.

ولكن هذه الوجوه من التماثل في التلقي الألماني لدى هذين الرائدتين « التوأم » (\*) dioscuri لنظرية التلقي لا ينبغي لها أن تطمس وجوه اختلافهما الجوهرية. فعلى الرغم من أنهما قد اهتمتا بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنص، وتركيزها مرة أخرى على علاقة النص / القارئ، فإن مناهجهما الخاصة في معالجة هذه النقطة قد اختلفت اختلافاً حاداً. فعلى حين تحرك ياكوس، أستاذ اللغات الرومانسية، بصفة مبدئية نحو نظرية التلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب، برز إيزر، أستاذ الأدب الإنجليزي، من مجال التوجهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية القص. وفي الوقت الذي اعتمد فيه ياكوس في بادئ الأمر على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) وكان خاضعاً بصفة خاصة لتأثير هانز - جورج جادامر، كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هي الموتر الأكبر في إيزر. وقد كان مهماً بصفة خاصة في هذا الصدد عمل رومان إنجاردن، الذي تبنى منه إيزر نموذجاً أساسياً كما تبنى عدداً من المفاهيم الأساسية. وأخيراً فإن اهتمام ياكوس حتى في عمله الأخير، كان متعلقاً في الأغلب الأعم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية واسعة النطاق. مثال ذلك أن درسه لتاريخ التجربة الجمالية قد تطور إلى عملية مسح تاريخي هائل، قامت الأعمال الفردية فيه بصفة أساسية بوظيفة إيضاحية.

وعلى النقيض من هذا اهتم إيزر بصفة مبدئية بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به. ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلاً، أو مندمجة فيها. فإذا عنّ للمرء أن يرى في

(\*) dioscuri هما الابنان التوأم للإله زيوس عند الإغريق (المترجم).

ياوس باحثاً في عالم التلقي الأكبر، فإن إيزر يبدو مشغولاً بعالم التأثير (Wirkung) الأصغر.

### إنتاج المعنى

وهناك فرق يضاف إلى ذلك متعلقاً بطريقة إيزر في عرض أفكاره. ففي حين يبدو أن ياوس عدل عن جوانب كبيرة من فكره الباكر أو نحّاهها على الأقل جانباً، فإن نظرية إيزر يمكن فهمها بطريقة أكثر جدوى بوصفها امتداداً لمشروعاته الأولية. والواقع أن معظم الأفكار الرئيسية والأمثلة التي اشتملت عليها مقالة «بنية الجاذبية Appellstruktur» قد أدمجت في كتاب فعل القراءة. ومن ثم يمكن في سر مناقشة إسهام إيزر في نظرية الأدب بوصفه تطوراً مترابطاً منطقياً ومستمرّاً، أي توسعاً في أعماله المبكرة أخرى منه تصحيحاً لها. ولهذا السبب فإن النظر في كتابه النظرى الكبير يتيح لنا أفضل منهج لاستكشاف إسهامه في نظرية التلقي على مدى العقد ونصف العقد الماضيين.

وقد كان ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أى الظروف. وقد أراد - على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبيء في النص - أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أى بوصفه «أثراً يمكن ممارسته» وليس «موضوعاً يمكن تحديده» (ص ١٠). ومن هنا أمده مفهوم العمل الأدبي الفنى عند إنجاردن بإطار للعمل مفيد في مباحثه. ذلك بأنه إذا كان الموضوع الجمالى لا يتشكل إلا من خلال فعل التعرف من جانب القارئ، فإن التركيز عندئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعاً إلى فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً.

إن العمل الأدبي ليس نصاً تماماً وليس ذاتية القارئ تماماً، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين. وترتيباً على هذا يرسم إيزر الحدود بين ثلاثة ميادين

للاستكشاف: أما الميدان الأول فيشتمل على النص بما هو وجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى واستغلاله. وإيزر ينظر إلى النص، مثل إنجاردن، على أنه هيكل عظمي أو جوانب تخطيطية «لابد أن يقوم القارئ بتحقيقها أو تجسيدها». وأما الميدان الثاني ففيه يفحص إيزر عملية معالجة النص في القراءة. وهنا تكون للصور العقلية التي تتشكل في أثناء محاولة بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم أهمية قصوى. وأخيراً فإنه يلتفت إلى بنية الأدب الإبداعية، لكي يتفحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه. وكان إيزر يأمل بالنظر في هذه المناطق الثلاث، في أن يوضح لا كيف يتم إنتاج المعنى فحسب، بل الآثار التي يحدثها الأدب كذلك في القارئ.

### القارئ الضمني

ولكي يصف إيزر التفاعل بين النص والقارئ فإنه يقدم عددا من المفاهيم المستعارة أو المتبناة من منظرين آخرين. وربما كان أكثر هذه المفاهيم إثارة للجدل هو مفهوم «القارئ الضمني». وهذا المصطلح، الذي يشكل عنوان كتاب يضم مقالات إيزر عن فن القص النثري<sup>(٣)</sup>، من الواضح أنه نسخة من مفهوم واين بوث Wayne Booth عن المؤلف الضمني على نحو ما عرضه بتوسع في كتابه «بلاغة الفن القصصي» (١٩٦١)<sup>(٤)</sup>. ويعرّف القارئ الضمني في الكتاب الذي يحمل اسمه بأنه حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء: «إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة» (القارئ الضمني، ص ١٢ من المقدمة). وبهذا يحاول إيزر أن يميز بين هذا المصطلح والمقولات والتصنيفات النمطية المختلفة للقراء، التي ظهرت في السنوات الأخيرة. وفي كتاب «فعل القراءة» يمكن على نحو أيسر تبين الأساس المنطقي لتحديد المصطلح بهذه الطريقة الغريبة. والشئ الذي يسعى إليه إيزر

يتمثل في طريقة لتقرير حضور القارئ دون أن يكون في حاجة إلى أن يعرض لقراء حقيقيين أو فعليين، شأنه شأن شتى القراء التجريديين، الذين عُينت شخصياتهم سلفاً، مثل «القارئ المتميز» عند ريفاتير، و«القارئ غير الرسمي» عند فش. وبعبارة أخرى فإنه يبحث عن «نموذج متعال» (ص ٣٨)، يمكن أن يسمى كذلك «القارئ الظواهرى»؛ وهو ذلك الذى «يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره» (ص ٣٤)، فى الوقت الذى يحول فيه دون التدخل القائم على التجربة (الإمبيريقى).

ومع ذلك فإن إيزر إذ يجمع بين القارئ الحقيقى وأى استعدادات تلقائية، غالباً ما يقترب على نحو خطر من تحديد «بنية التصورية» بمصطلحات أدبية صرف. وهو يقول لنا إن جذور القارئ الضمنى «مغروسة بصورة راسخة فى بنية النص»، بل إنه فى أحد المواضع يكتب قائلاً إن مفهومه هو «بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما، دون أن تحدده بالضرورة» (ص ٣٤). ولكن إذا كان وجود القارئ الضمنى وجوداً نصياً صرفاً، فسوف يكون مرادفاً لبنية التشويق (Appellstruktur) فى العمل الأدبي، وتسميتها «القارئ» على الإطلاق ستكون لغواً، إن لم تكن مضللة بكل ما للكلمة من معنى. ومن ثم تصبح الثنائية الوظيفية لهذا المفهوم، من حيث إنه «بنية نصية» و«فعل منسق» - تصبح أساسية إذا كان المراد للمصطلح أن يفلت من المعنى المحايت الصرف. ومع ذلك فإن إيزر بتقديمه هذا التعريف الثنائى قد لا يحقق مقاصده أيضاً. فعلى الرغم من أن مناصريه يستطيعون حقاً أن يشرحوا هذا النوع من الازدواج بأنه نتيجة حتمية لمحاولة حاذقة للإحاطة بمجرى العملية، يمكن لمعارضيه فى كل يسر أن يشيروا إلى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا التعريف. ذلك بأن تحديده للمصطلح بهذه الطريقة يسمح له بالحركة جيئة وذهاباً من النص إلى القارئ، دون أن يوضح قط تكوين أى من طرفى هذه الشركة أو إسهامه. وأخرى بمفهوم القارئ الضمنى أن يكون شاهداً

على قصور في الدقة منه شاهداً على وفرة في الخلق.

### الخيال والواقع : بنية النص

ربما كان إيزر في كتابه « فعل القراءة » متحفظاً إزاء المشكلات المتعلقة بالقارئ الضمني؛ ففي الوقت الذي يظهر فيه هذا المصطلح في الفصل الثاني من الكتاب، بوصفه بديلاً من الأبنية التصورية المناجزة له في النظريات الأخرى المعنية بالقارئ، يندر ذكره في بقية الكتاب. وبدلاً من ذلك اتجه إيزر إلى فحص هذين القطبين على وجه التحديد، اللذين كان من المفترض أن يقيم القارئ الضمني جسراً بينهما، ألا وهما النص وعملية القراءة، ذلك بأن الأدب، الذي يطابق إيزر بينه وبين الخيال، لا ينبغي النظر إليه على أنه يتعارض مع الواقع؛ والأحرى أنه « وسيلة لإعلامنا بشيء ما عن الواقع » (ص ٥٣). والأدب إنما يصنع هذا عن طريق وضع القارئ في موقف تواصل يُشبه بفعل التلفظ الذي وصفه ج.ل. أوستن وجون سيرل في نظرية الفعل الكلامي. وهذا الجانب من الملفوظ اللغوي أحرى أن يحدد على أساس الأداء - perform-mance منه على أساس المعنى؛ ففي نظرية أوستن يمكن أن يشتمل فعل التلفظ على لون من عدة ألوان من النشاط العام، كالوعد والإبلاغ، والأمر، والتهديد، والتحذير... الخ. ومع ذلك فإن ما هو جوهري هو أن هذا الفعل ينطوي على قوة كامنة أو « طاقة تلفظية »، ويستدعي استجابة ملائمة من جانب المتلقي. فإذا افترضنا الصدق لدى المتكلم، وسلمنا بأن المتكلم والمتلقي يلتقيان عند مواضع وإجراءات مشتركة، فإن هذا الأخير يستوعب طاقة الفعل الكلامي، ويستوعب - من ثم - معناه، عن طريق سياق المقام. وعند إيزر أن هناك وجوهاً من التماثل بين هذا وبين اللغة الأدبية:

إن لغة الأدب تماثل الفعل الكلامي في أسلوب عمله، ولكن لها وظيفة مختلفة؛ فنجاح النشاط اللغوي يعتمد - كما سبق أن رأينا - على كشف جوانب الإبهام عن طريق المواضع

والإجراءات وضمانات الصدق، التي تشكل مجتمعة الإطار المرجعي الذي يمكن لفعل الكلام أن يتحول من خلاله إلى سياق الفعل. وكذلك الشأن في حالة النصوص الأدبية؛ فهي تتطلب كشفاً لجوانب الإبهام؛ ولكن فيما يتصل بما هو خيالي، على وجه التحديد، لا يمكن أن تتوافر هذه الأطر المرجعية المعينة، بل الأمر على النقيض؛ إذ ينبغي للقارئ أن يستكشف أولاً لنفسه الشفرة الكامنة في النص؛ وهذا بمثابة استخراج المعنى. (ص ٦٠).

وهكذا فإن الطابع المميز للأدب هو أنه يتعامل مع المراضعات بطريقة مختلفة؛ ففي الوقت الذي نجد فيه الأفعال الكلامية «العادية» تقرر بالمواضعات في استغلالها خبرات التواصل السابقة سعياً إلى الفهم، يتحفظ الأدب الخيالي إزاء هذه المواضعات. وفي حين تقوم الأفعال الكلامية بتنسيق المواضعات «رأسياً»، من الماضي إلى الحاضر، فإن الأفعال الكلامية الأدبية تجمع بين هذه الأعراف «أفقياً». ونتيجة لهذا فإن هذه المواضعات تُنتزع من سياقاتها الاجتماعية، ويُحال بينها وبين وظيفتها التنظيمية، وتصبح في ذاتها – من ثم – موضوعات لإنعام النظر فيها» (ص ٦١). إن الأدب «يقول لنا شيئاً عن الواقع»، وذلك عن طريق ما يقوم به من تنظيم لمواضعاته حتى تصبح موضوعات للتأمل من جانبنا.

ويشير إيزر إلى هذه المواضعات على أنها رصيد النص. إنها «المنطقة المألوفة» التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل. على أنه إذا كان الرصيد مألوفاً على الإجمال فإن النص قد لا يحقق الوظيفة المعزوة إليه في توصيل شيء جديد إلى القارئ. وعلى هذا يُسلّم النص الأدبي – من خلال رصيده – بالمعايير الاجتماعية والثقافية تسليمة بالتقاليد الأدبية، حتى يمكن للقارئ أن يقدر وظيفتها في الحياة الواقعية. وينبغي أن يفهم النص بوصفه «صدى للمنظومات الفكرية التي اختارها وجسدها في رصيده الخاص» (ص

(٧٢). ذلك بأن الأدب يطرح إمكانات «يستبعد النظام السائد» (ص ٧٣)، مقدماً العون للقراء «لكي يروا مالا يستطيعون في المعتاد رؤيته خلال مسيرة الحياة العادية من يوم إلى يوم» (ص ٧٤). وعلى هذا يكتسب الرصيد في نموذج إيزر وظيفة ثنائية: «فهو يعيد صياغة المخطط المؤلف من أجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال؛ وهو يقدم إطاراً عاماً يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معناه» (ص ٨١).

وبهذه الفكرة عن رصيد النص يصبح إيزر أشد ما يكون التصاقاً بجماليات التلقي الباكورة عند ياكوس. فهو حين يحدد «نظاماً سائداً» - سواء أكان اجتماعياً أم أدبياً - يفهم في ضوءه الرصيد الذي أعيد تنظيمه ويكون له تأثيره، يستعيد فروض زميله عن «أفق التوقعات» الذي تنتهكه الأعمال الأدبية أو تخيب الظن به. ولكن إذا كان إيزر يصبر حقاً على أن الأدب «ينتزع موضوعاته المختارة من سياقاتها النفعية (البرجماتية)، ويمزق بذلك إطارها المرجعي الأصلي» (١٠٩)، فإنه يقع كذلك ضحية لِمَا سَمَّاهُ ياكوس جماليات السلبية، على الرغم من نقده (أي إيزر) الخاص «للمنموذج الانحرافي» (ص ٨٧ - ٩٢). وعلى الرغم من أنه ربما رغب في أن يفهم النص على أنه «امتداد أو توسيع» لما لدى القارئ من حقيقة واقعة (ص ٧٩)، فإن النص لا يقوم بذلك إلا لأنه يُنظر إليه في ضوء هذه الحقيقة على أنه انحراف أو ابتكار أو سلب. ولهذا السبب تُبرز نظريته الصعوبة المعهودة في الاستجابة لأدب العصور الوسطى «الإيجابي» affirmative، ويصبح هو نفسه مضطراً في نهاية الأمر لأن يعد القدر الأكبر من التراث «تافهاً» (ص ٧٧ - ٧٨).

كذلك كان عليه أن يواجه مشكلة تحديد السبب في اهتمام القراء المحدثين بالأعمال القديمة وتحديد ما يستخرجونه منها. وهو إذ ينشئ نظامه محيطة بالقراء المعاصرين لنص بعينه ولما ينطوي عليه من رصيد، يستبعد كل شيء سوى دافع الفضول العقلي بوصفه باعثاً محركاً؛ ففي الوقت الذي يكتسب



فيه القارئ المعاصر للعمل ألوانا من البصر بنظام عالمه، لن يملك «الملاحظ» العادى سوى «أن يضع يده على شئ ما، لم يكن قط حتى تلك اللحظة يمثل حقيقة لديه» (ص ٧٩). وكون العمل الأدبى الذى قصد به التكسب فى الماضى يؤدى على وجه الدقة وفقا لهذا المعيار الوظيفة نفسها التى تؤديها إحدى «الروائع»، يشير إلى الطبيعة العسية لهذا الموضوع فى تأملات إيزر.

وغالباً ما يشتمل الرصيد على عناصر تُنظر إليها بصورة تقليدية على أنها «محتوى». وهى بهذه المثابة تحتاج إلى شكل أو بنية تنظم عرضها. وهنا يتبنى إيزر مصطلح «الاستراتيجيات» لكى يعين هذه الوظيفة. ومع ذلك فإن إيزر لا يدعونا، نظراً لاهتمامه بالتفاعل بين النص والقارئ، إلى الاعتقاد بأن الاستراتيجيات هى مجرد مقومات بنيوية، فالأحرى أنها تستتبع تنظيم المواد كما تستتبع الظروف التى تحكم توصيل هذه المواد؛ أو هى - كما يقول إيزر - تشمل «بنية النص الباطنية، وعمليات الفهم التى تستثار نتيجة لذلك لدى القارئ» (ص ٨٦).

على أنه ينبغي ألا تفهم هذه الاستراتيجيات على أنها عملية تنظيم شامل؛ لأن القارئ فى هذه الحالة لن يكون له أى دور تنظيمى يقوم به، كما ينبغي ألا ينظر إليها على أنها تقنيات السرد التقليدية أو الوسائل البلاغية، لأن هذه عند إيزر ليست سوى ظواهر النص السطحية. وهوىعنى بالاستراتيجيات، بدلا من ذلك، البنيات التى تكمن وراء هذه التقنيات السطحية، والتى تتيح لها أن تحدث تأثيراً.

ويحدد إيزر، وقد أخذ فى الحسبان أن «الوظيفة النهائية للاستراتيجيات هى أن تجعل المؤلف غريباً» (ص ٨٧) - يحدد بنيتين مهممتين: أولاهما الصدارة والخلفية؛ وثانيتهما الموضوع والأفق. وتشير الثنائية الأولى إلى العلاقة التى تسمح لعناصر معينة بأن تبقى فى الخارج، فى حين ترتد العناصر الأخرى إلى السياق العام. وعلى غرار التمييز الذى يقيمه علم النفس الجشطلتى بين رؤية الشئ فى ذاته ورؤيته داخل إطار، توجه هذه الثنائية

مدركات القارئ الحسية، وتكون مسئولة عن «معنى» العمل الأدبي .  
 إن علاقة الخلفية / الصدارة تمثل بنية أساسية تنتج استراتيجيات  
 النص عن طريقها توترا يفجر سلسلة من الأفعال والتفاعلات  
 المختلفة، وينحل هذا نهائياً مع بزوغ الموضوع الجمالي .  
 (ص ٩٥) .

ومصطلحا «الموضوع» و«الأفق» اللذين يستعيرهما إيزر من نظرية ألفرد شوتس Alfred Schutz الظواهرية يتضمنان الاختيار من المنظورات المتعددة لنص ما . ويرى إيزر في معظم الأعمال الروائية أربعة مواضع مناسبة (لهذا الاختيار)، هي: «ذلك الذي يتصل بالقاص؛ وذلك الذي يتصل بالشخص؛ وذلك الذي يتصل بالحبكة؛ وذلك الذي يفرد للقارئ» (ص ٩٦) . وعندما يهتم القارئ بواحد من هذه المنظورات فإن موقفه يتكيف وفقاً للأفق الذي هيأته القراءة السابقة والمنظورات الأخرى . وهكذا يخلق التوتر بين الموضوع والأفق «آلية تنظيم عملية الإدراك»، على الرغم من أن «المعنى النهائي للنص» يجاوز بالضرورة أي منظور مفرد (ص ٩٨) . ويذهب إيزر كذلك إلى أنه من الممكن إقامة تصنيف نمطي للتنظيمات المتطورة على أساس منظومات مختلفة من الموضوع والأفق . وهو يحدد - على سبيل المثال - في أدب ما قبل العصر الحديث بنية «تحقق التوازن»، مطابقة للأدب التعليمي والتعبدي . وهنا يكون دور الاستراتيجية هو الحد من البدائل حتى يجد القارئ نفسه مدفوعاً إلى القيام باختيار ميسور وواضح . والتنظيم «التقابلي» هو أكثر رهافة بعض الشيء، وفيه ترغم المنظورات المتحولة القارئ على مراجعة معايير كل وجهة من وجهات النظر . وبصفة عامة تظهر هذه الاستراتيجيات في روايات التنوير اللبرالي، مثل رواية «توم جونز» أو «همفري كلنكر» .

ومن جهة أخرى يواجه المرء في القرن الماضي مراراً وتكراراً تنظيمات «متدرجة» و«مسلسلة» . وكلتا هاتين الاستراتيجيتين تحول دون التوجه

الإيجابي، عن طريق تقليصهما على الدوام لأى منظور أو أية إرشادات . وتزيد بنية التسلسل، التى يطابق إيزر بينها وبين رواية « أوليسيز » لجويس - تزيد من سرعة تعاقب الموضوع والأفق إلى ذلك المدى الذى يصبح فيه المرجع إشكاليا . ومن ثم تمثل هذه الاستخدامات المختلفة لتنظيمات الموضوع - و - الأفق استراتيجيات نصية تضيف النظام - حتى وإن كان الهدف هو الإدراك - على إدراكات القارئ لعناصر الرصيد، مسعفة بذلك على إنتاج موضوع جمالى ملائم .

### معالجة النص : مدخل إلى ظواهرية القراءة

ولكى يكمل إيزر الرصيد والاستراتيجيات التى تكون النموذج الوظيفى للأدب فإنه يطور للقراءة فلسفة ظواهرية مصاحبة . ولمفهوم « وجهة النظر الجواله » أهمية مركزية فى هذه الفلسفة الظواهرية . ولما كانت هذه الظواهرية قد فهمت بوصفها « وسيلة لوصف الطريقة التى يكون بها القارئ حاضراً فى النص » ( ص ١١٨ )، كان المقصود منها هو أن تتخطى علاقة القارئ - النص الخارجية؛ لأن الخاصية المميزة للأدب، وفقاً لما يراه إيزر، هى أن الموضوع فيه يتم إدراكه من « الداخل » . ويمكن أن تفهم الرحلة التى تقوم بها وجهة النظر الطوافة على نحو أفضل عن طريق النظر فيما يسميه إيزر « جدلية التوقع والذاكرة » . هذان المصطلحان، المستعاران من مناقشة هوسرل للوجود الزمانى، يشيران إلى « التوقعات المعدلة » و « الذكريات المحولة »، التى ترفد عملية القراءة بالمعلومات . فنحن عندما نقرأ نصاً نمضى على نحو متصل فى تقويم الأحداث وإدراكها وفقاً لتوقعاتنا المستقبلية، وعلى أساس من خلفية الماضى . ولذلك فإن حدوث شئ غير متوقع من شأنه أن يجعلنا نعيد صياغة توقعاتنا وفقاً لهذا الحدث، ونعيد تفسير المعنى الذى نسبناه إلى ما سبق وقوعه . وعلى هذا فإن وجهة النظر الجواله « تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص ... كاشفاً بذلك كثرة المنظورات التى يترابط بعضها مع بعض، والتى تُعدّل كلما حدث انتقال من

واحد منها إلى الآخر» (ص ١١٨).

والدعوى الكامنة وراء هذا الوصف لعملية القراءة تعنى «بناء التألف»؛ فالقارئ فى مواجهته للعلاقات والرموز المختلفة فى نص ما، يحاول أن يقيم علاقات بين بعضها وبعض، تضيف التماسك على نشاطها. ويذهب إيزر إلى أن القارئ يشكل وحدات كلية خلال عملية مشاركته فى إنتاج المعنى. فإذا حدث شئ بدا مجافياً لوحدة كلية متخيلة، فإن القارئ يحاول عندئذ أن يعيد للأشياء تألفها خلال سلسلة من المراجعات، ولا شك فى أن «الجدل بين صنع الوهم وإزالة الوهم»، وكذلك ما يتصل به من «مراوحة بين الانهماك والملاحظة»، هما جوهران فى تشكيل الموضوع الجمالى، كما أنهما يشرعان تجربة النص بوصفها «واقعة حية» (ص ١٢٧ - ٨). حتى عندما يكون مقصد النص هو إنكار التألف على نحو ما قد يصادف المرء فى الرواية الحديثة - فإن القارئ المنهمك فى إنتاج هذا المعنى لا يصل إلى هذه النتيجة إلا عن طريق مبدأ بناء التألف.

والمنطقة الثانية التى يستكشفها إيزر فى علاقتها بعملية القراءة هى نشاط القارئ فى صنع الصورة. إننا حين نقرأ، نقوم على الدوام وبصورة لا شعورية ببناء صورة فى عملية يسميها إيزر «التركيب السلبي» *Passive synthesis* (ص ١٣٥). وينبغى تمييز هذه الصور عن المدركات الحسية التى نحصلها عندما نواجه حقيقة تجريبية (إمبيريقية) واقعة، لأن الصورة «تعلو على» الحسى. إنها شئ يصحب القراءة؛ شئ «لم يكتمل تشكله المفهومى بعد» (ص ١٣٦). وبهذا يحيل إيزر إلى الفرق بين الكلمتين الألمانيةين: الإدراك الحسى (*Wahrnehmung*) والتصور (*Vorstellung*) والكلمة الأولى لا تستخدم إلا عندما يكون موضوع ما ماثلاً للإدراك الحسى، فى حين أن الكلمة الأخرى تفترض غياب الموضوع أو عدمه. والقراءة تستتبع التصور لأن القارئ - بعيداً عما هو مسجل على الصفحة - لابد أن يوجد الموضوع أو يتصوره، ذلك الموضوع الذى يكون التفكير فيه على أساس من العالم الذى

توحى به «الجوانب المخططة» فى النص. إن التصور - بعبارة أخرى - ركن أساسى فى الخيال الإبداعى الذى ينتج فى نهاية الأمر الموضوع الجمالى. وهو بطبيعة الحال لا ينجز هذا دائماً بطريقة مباشرة، بل على النقيض من ذلك، يتم فى معظم الأعمال غير المبتذلة إنتاج الصور ثم تراجعها مرة أخرى، حيث إنها تعدل ويعاد تشكيلها فى عملية زمنية مركبة، وهكذا يتألف المعنى، بوصفه النتيجة النهائية لهذه العملية، من مركب يعزى إلى مراحل مختلفة. وحيث إن الصور لا يمكن قط أن تتطابق تطابقاً دقيقاً، فإن المعنى لا يكون قط على وجه الدقة هو المعنى نفسه.

ولكن ربما كانت أكثر تعليقات إيزر على القراءة إحياء تتعلق بما يلحق الذات من تأثير. فعلى النقيض من «المفهوم المادى للوعى» عند بوليه، ذلك المفهوم الذى يستند إلى التمييز بين الذات والموضوع فى التوحيد بين كل نص ووعى ما - يفترض إيزر انشعاباً للذات فى عملية القراءة؛ فنحن عندما نحصل على تجربة غريبة تأخذ مكان الصدارة فى النص، نجعل فى الوقت نفسه تجاربنا الخاصة السابقة فى الخلفية، وهكذا فإننا فى تمثلنا للآخر نستبعد جزءاً من ذواتنا، «فالقسمه إذن ليست بين الذات والموضوع، ولكن بين الذات ونفسها» (ص ١٥٥). ومع ذلك فما دمنا نستخرج هذا المعنى «الغريب» فينبغى النظر إلى هذا المعنى على نحو أكثر تدقيقاً بوصفه جزءاً من وعينا الذى لم نكن قد تعرفناه حتى تلك اللحظة. فإذا فهمت القراءة على هذا النحو فإنها تحدث بحق «تعميقاً للوعى الذاتى الذى ينمو خلال عملية القراءة» (١٥٧). ونتيجة مواجهتنا للنصوص، هذه النتيجة العلاجية التى توشك أن تكون تحليلية نفسية، هى التى يراها إيزر بوصفها إنتاجاً للمعنى:

إن تركيب المعنى لا يدل ضمناً على إبداع وحدة كاملة فحسب،  
تبرز من خلال المنظورات النصية المتفاعلة... ولكنه يعيننا  
كذلك، من خلال تشكيل هذه الوحدة، على تشكيل أنفسنا،

ومن ثم على استكشاف عالم باطنى لم نكن على وعى به حتى  
تلك اللحظة (ص ١٥٨).

وعلى هذا تصبح القراءة هى الأداة التى من خلالها يحقق الوعى ذاته.

## الأدب والاتصال

### التفاعل بين النص والقارئ

بعد أن حلل إيزر عملية القراءة والنص من منظور ظواهرى ووظيفى على وجه الخصوص، إذا به يتجه إلى البنية الاتصالية للأدب الخيالى. وهو إذ يبدأ من موقف الاتصال «العادى»، القائم بين طرفين متواجهين، الذى يحاول فيه الطرفان المتعادلان الوصول إلى فهم ما، يرمى فيحدد ما يسميه «اللاتناظر بين النص والقارئ». وهذا اللاتناظر يشتمل على انحرافين عن المعيار: فى الانحراف الأول لا يستطيع القارئ أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحاً؛ وفى الانحراف الثانى لا يكون هناك سياق ضابط بين النص والقارئ من أجل تأسيس المقصد؛ فلا بد للقارئ أن يشيد هذا السياق من الخيوط أو الإشارات النصية.

ومع ذلك فإن مواجهة الأدب تتماثل تماثلاً جوهرياً مع تفاعلات ثنائية أخرى فى أنهما تهتمان كليهما بنوع من اللاتناظر الذى تم تصحيحه أو التغلب عليه، والحق أن بنية الاتصال التى يحددها إيزر تقوم على أساس نموذج من عناصر غير متوازنة، رصفت أو أعيد رصفها خلال فاعلية الأخذ والعطاء المتبادلة. وتتسم عملية الأخذ والعطاء هذه فى حالة الاتصال بين النص والقارئ بطبيعة الحال، بطابع مميز؛ إذ لابد للنص أن يقود خطأ القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما، مادام النص غير قادر على الاستجابة تلقائياً لملاحظات القارئ وأسئلته. والطريقة التى يمارس بها النص ضبط الحوار تمثل – من ثم – جانباً من أهم جوانب عملية الاتصال. ويعزو إيزر بنية الفراغات (Leerstellen) إلى هذه الوظيفة التنظيمية الرئيسية.



وهكذا شغلت بنية الفراغ موضعاً رئيسياً في تفكير إيزر منذ مقالته عن «بنية الجاذبية». وقد عُرِفَت هذه البنية كما عُرِفَ «موضع الإبهام» عند إنجاردن، بأنها «المنطقة المشاع للإبهام»، والواقعة بين وجهات النظر المخططة (الإبهام ص ٥). ومع أن قدراً لا بأس به من هذه الدراسة المبكرة قد خصص للفراغات وللإبهام، فإن ما يشكل الفراغ حقاً لم يوضح قط. ومع ذلك ففي وسع المرء أن يتخيل أن غياب التعريف كان متعمداً من جانب إيزر؛ لأنه في رده على نقد قد وجه إلى مقولة الإبهام (Unbestimmtheit) المجهلة عنده، يعلق بقوله على النحو الآتي: «إنني أتفق مع الرأي القائل إن الإبهام مقولة مجهلة إلى أبعد الحدود، وإنه يمثل - على أحسن الفروض - قضية كلية في نظرية الاتصال، ومع ذلك فإن تعريفه ربما انصرف به عن كونه قضية كلية تحدد عملية الاتصال»<sup>(٥)</sup>. وعلى نحو جلي يصدق الشيء نفسه بالنسبة إلى وحدة الاتصال التي تحكم الإبهام؛ وهي الفجوة، أو الفراغ.

وليس من المستطاع، على نحو مماثل العثور على تحديد كاف لهذا المصطلح في كتاب فعل القراءة؛ فالفراغ هنا يحتفظ بقيمته الأساسية لعملية الاتصال، ولكنه يكتسب في غضون ذلك وظيفة أكثر تركيباً. إنه ما يزال معنياً بصفة مبدئية بالربط بين أجزاء النص المختلفة. وربما أمكن في يسر بالغ فهم ما يترتب على هذا عند النظر في مستوى الحبكة؛ ففي معظم الأعمال الروائية ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة. على أن هذا ليس سوى أبسط وظيفة للفراغ؛ فالصلة بين جزئين أو أكثر تعود فتشكل «حقلاً من الرؤية لوجهة النظر الجوال» (ص ١٩٧). وهذا الحقل المرجعي، أو الوحدة التنظيمية الدنيا في عملية الفهم، تشتمل على أجزاء تتساوى قيمتها من الناحية البنائية، وتنتج مواجهتها توتراً يتحتم التخلص منه عن طريق تصور القارئ للأشياء. وهنا لابد أن تصير لأحد الأجزاء السيادة، في حين تتراجع قيمة الأجزاء الأخرى بصورة مؤقتة. ويفهم



إيزر التخلص من هذا التوتر على أنه ملء للفراغ كذلك، مادام لا بد للقارئ أن يكمل الإطار التجريدي لكي ينجز عملية تنظيم الأجزاء هذه.

وأخيراً عندما تؤسس البنية النهائية، تظهر الفراغات في مستوى الموضوع والأفق.

حيثما صار جزء ما موضوعاً، فإن الجزء السابق له لا بد أن يفقد صلتَه الموضوعية، وأن يحول إلى وضع هامشي خاو من الناحية الموضوعية، يمكن للقارئ أن يشغله، وعادة ما يشغله، حتى يستطيع التركيز على الجزء الموضوعي الجديد. (ص ١٩٨).

ولأن هذا الضرب من الفراغ يتضمن حركة وجهة النظر الطوافة نحو وضع خاو من الناحية الموضوعية، فإن إيزر يفضل هنا مصطلح «الخواء» Vacancy، ومن ثم يشير موضع الفراغ إلى «قابلية الترابط المرجأة في النص»، في حين تعين المواطن الخاوية «الأجزاء غير الموضوعية، الواقعة خلال الحقل المرجعي لوجهة النظر الطوافة» (ص ١٩٨)، وهكذا ترسم الفراغات والمواطن الخاوية مساراً لقراءة النص، عن طريق تنظيم إسهام القارئ في بنية الأوضاع المتحولة الخاصة بها، وهي تضطر القارئ في الوقت نفسه لأن يكمل البنية، وأن ينتج بذلك الموضوع الجمالي.

وتبقى الرحلة التي حددت معالمها الفراغات والمواطن الخاوية قائمة على محور التعاقب، من حيث إنها تحدد مساراً «في النص». ومن جهة أخرى يجد إيزر - على محور التزامن - ضرباً آخر من الفراغ، ينشأ عما يسميه «السلب». فغالباً ما يصير القراء على وعى، في عملية القراءة، بمعايير النظام الاجتماعي الذي يعيشون فيه؛ ويقوم معظم الأدب - لاسيما الأدب الذي ثبتت قيمته وفقاً لنظرية إيزر - بوظيفة وضع هذه المعايير في موضع المراجعة. ومن خلال عملية ملء الفراغات على المستوى التعاقبي يكتسب القارئ منظوراً تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة وغير صالحة.

وعندما يحدث هذا، يقع «السلب»، وينشأ «فراغ حيوى على المحور التزامنى لعملية القراءة» (ص ٢١٣).

ويمثل السلب مقولة مهمة عند إيزر، لأنه أساس لنظريته فى التقويم الأدبى ولملاحظاته عن التاريخ الأدبى على السواء. ويلمح إيزر إلى أن الأدب الجيد يتميز بما فيه من سلب لعناصر بعينها، وما يتبع ذلك من بحث «المعنى» الذى لم يتشكل وإن كان النص مع ذلك قد قصد إليه. وعندما يشمل السلب التوقعات أو النزاعات التى لا تتجاوز أفق القارئ، يقول العمل موضوع النظر عندئذ إلى صنف «القراءة الخفيفة»، وهكذا تكون خاصة السلب عاملاً محدداً للقيمة الأدبية.

وهنا تتضح وجوه التماثل مع موقف يابوس التقويمى المبكر من أدب «المطابخ»، ولا حاجة بنا إلى إعادة الكلام عن وجوه القصور فى هذه النظرية مرة أخرى. وقد استتبعت السياحة القصيرة التى قام بها إيزر فى مسائل التاريخ الأدبى ما يسميه «وجوه السلب الثانوية»؛ ويمكن تعريفها بأنها وجوه من السلب ليست «مميزة فى النص»، والأحرى أنها «تبرز من خلال التفاعل بين الإشارات النصية والأشكال الكلية Gestaltén التى ينتجها القارئ» (ص ٢٢٠-١). وتبدو الرواية فى القرن الثامن عشر وقد اشتملت على عدد أكبر من وجوه السلب الأولية؛ فالمنظورات المختلفة فى النص تفقد ثباتها على الدوام مع تحولات هذه المنظورات، وعلى النقيض فى القرن العشرين، يستبين لإيزر ازدياد فى معدل وجوه السلب الثانوية بالقياس إلى وجوه السلب الأولية. وعلى سبيل المثال تؤخذ الخاصية الاستبطانية لنثر بيكيت على أنها تصوير دقيق لخضوع وجوه السلب الأولية لوجوه السلب الثانوية. والإبطال التام لكل الصور التى تكونت فى أثناء عملية القراءة من شأنه أن يشد انتباهنا إلى نشاط الاتصال نفسه الذى ننهمك فيه.

من هنا تصبح وجوه السلب والفراغات هى الأدوات الجوهرية التى يتم

الاتصال عن طريقها. إنها تشكل نوعاً من السلسلة المترابطة التي تنشأ عن النص، ولكنها لا تتطابق معه. وبمعنى ما يستطيع المرء أن يدرك هذا الإطار على أنه «القسيم غير المتشكل» للـ «النص المتشكل». ويطلق إيزر على هذا القسم اسم «السلبية» (ص ٢٢٦). وتشتمل السلبية بوصفها «القوة الأساسية في الاتصال الأدبي»، على ثلاثة جوانب مهمة: الجانب الأول يتمثل في المقوم الشكلي؛ فعلى خلاف وجوه السلب والفراغات، التي تغطي بتشكيل خاص في النص، لا يمكن تعريف السلبية أو تحديدها على نحو دقيق، وكل ما يمكن هو ممارستها؛ فهي شبيهة ببنية النص العميقة؛ بمبدأ تنظيمي تكون «تجلياته التجريدية» هي الفراغات ووجوه السلب التي يدركها القارئ.

وتؤدي السلبية كذلك دوراً على مستوى المحتوى. وهنا يذهب إيزر إلى أن الأدب منذ عهد هوميروس حتى الوقت الراهن قد اشتمل على أمثلة عدة من حالات سوء المصير والإخفاق، تتضح في «سلبية جهود الإنسان وتشويه وجوده» (ص ٢٢٧). ومع ذلك فإن التشويه والإخفاق ليسا سوى «علامة سطحية» لـ «سبب خبيث» ينبه القارئ إلى شيء لم تتم صياغته. ولما كان على القارئ أن يتصور هذا «السبب الخبيث»، فإن السلبية تقوم بوظيفة مزدوجة:

إن السلبية هي... في وقت واحد وفي الوقت نفسه السبب المكيف للتشويهاات ولعلاجها الممكن كذلك. إنها تترجم الأوضاع المشوهة إلى قوة دفع تمكن السبب غير المصوغ من أن يصبح مدّاراً لفكرة الموضوع الخيالي الذي تصوره القارئ. وهكذا تعمل السلبية بوصفها وسيطاً بين العرض والتلقي؛ فهي تهیی الأفعال الأساسية اللازمة لتحقيق الحالات غير المصاغة، التي أبرزت التشويه، تحقيقاً فعلياً؛ وهي بهذا المعنى يمكن أن تسمى البنية الأساسية للنص الأدبي. (ص ٢٢٨).

ويفهم المعنى في هذه الخطة على أنه «الوجه المعكوس لما صوره النص»

(ص ٢٨٨). إنه التجربة غير المصاغة، لأنها غير قابلة للصياغة، التي تبرز من البنية الثنائية للسلبية. وأخيراً فإن السلبية من وجهة نظر التلقي تتمثل في أن «ما لم تتم صياغته هو مالم يفهم بعد» (ص ٢٢٩). إنها البنية التي تعين القارئ على مجاوزة العالم من أجل «أن يصوغ السبب الكامن وراء سؤال العالم» (ص ٢٣٠). والسلبية بما تقدمه إلينا من عون على أن نحرر أنفسنا مؤقتاً من حيواتنا الخاصة، تمكننا من تمثل وجهات نظر الآخرين، وتكون بذلك أكثر عناصر الاتصال جوهرية.

### التوفيق بين الحداثة والتراثية:

ربما كانت جاذبية نظرية إيزر تتمثل أحسن ما تتمثل في معالجته للسلبية. ومع أن السلبية عادة ما ينظر إليها على أنها مفهوم هدام مائل للتفسخ أو العدمية، فإنها تمثل عند إيزر أداة لتحقيق أهداف تربوية. إنها تصبح متممة لمشروع تنويري تخلي عنه منذ زمن تراث مُنظري «السلبية»، من نيته وأدورنو إلى هيدجر ودريدا. والحق أن هذه القدرة العجيبة على دمج الحداثة مع وجهات النظر التقليدية تعد سمة مميزة لعمل إيزر. فمن جهة تعد درجة الإبهام ونوعه في النصوص خاصيتين محددتين للأدب بصفة عامة. والواقع أن مسار التاريخ الأدبي قد وُصف على أساس من تزايد الإبهام، وذلك في مقال «بنية المجاذبية»، أو في صياغة أكثر رهاقة في كتاب «فعل القراءة»، على أنه غلبة وجوه السلب الثانوية على وجوهه الأولية. وربما بدا متناقضاً بعض الشيء أن نرى هذا التطور يقرّط من خلال استعارة عضوية حية تقول: «إن السلب في الأدب الحديث يبلغ - إذا جاز التعبير - كامل ازدهاره» (ص ٢١٩). ولكن إيزر يرى بوضوح في إطار السلب المقوم الحاسم والطبيعي للنشاط الأدبي. وقد كتب يقول: «إن النص الخيالي لا بد له بحكم طبيعته نفسها أن يتحفظ إزاء صحة المعايير المألوفة» (ص ٨٧).

ولكن في الوقت الذي يرسخ فيه إيزر معتقدات تفضي أكثر من غيرها إلى

الشعرية الحدائية وإلى الحركات الطليعية الأوربية، لا يرفض وظائف الأدب الأكثر شيوعاً رفضاً تاماً، وإنه ليدكرنا المرة بعد المرة «بالمغزى الأخلاقي» الذي ينبغي لنا (أو للقارئ التاريخي؟) أن نستخرجه من عمل معين. وعلى سبيل المثال يحلل إيزر من رواية جوزيف أندروز Joseph Andrews المشهد الذي تحاول فيه السيدة بوبي إغراء البطل. وعند معرفة القارئ بما في حركاتها من نفاق، ومقارنتها بالمشاهد الموازية في الرواية، يجد نفسه مهياً للوصول إلى خلاصة صحيحة ومضيئة: «إنه عندما يتعمق المظاهر الاجتماعية يستكشف النزعات الأساسية للطبيعة البشرية» (ص ١٤٢-). والروايات الحديثة نفسها، التي يمكن أن يكون الدرس فيها أنه ليس هناك مغزى أخلاقي، قد وضعت في هذا السياق التعليمي. ففي رواية «الصوت والغضب» لوليام فوكنر، ينبغي أن تمدنا «جملة الصور العقلية التي استثارها الفراغات» - أن تمدنا بـ «مفتاح معنى الرواية»، أي بـ «لا معقولية الحياة» (ص ٢٢٠). وفي كتابة صمويل بيكيت النثرية نصل إلى فهم لـ «التناهي بوصفه الشرط الأساسي لقدرتنا الإنتاجية»<sup>(٦)</sup>، وإذا نحن قرأنا في كل حالة قراءة صحيحة، كان في وسعنا أن نضع أيدينا على الدرس المناسب. ويصرح إيزر بأن الأدب يعيننا على أن نعيش حياة أفضل وأكثر إنتاجاً، حتى وإن فهم منهجه التربوي على أساس أنه متأصل في السلبية. إن تربية شيلر الجمالية قد وجدت فيه مناصراً قادراً على أن يكتيف المفردات الحدائية لتلائم مثل التنوير العليا.

ولم يكن إيزر قادراً على إنجاز هذا التوحيد غير الميسور إلا عن طريق توجيه نمودجه نحو نزعات قرائه المحتملين؛ فنظريته مليئة بالعبارات التي ربما أثر معظم طلاب الأدب ومدرسيه الاعتقاد بأنها صادقة، ولكنها تفتقر إلى مسوغ تحليلي أو برهان تجريبي. ودراسته للقارئ تعد مثلاً وثيق الصلة بالموضوع؛ لأنه على الرغم من تسليمه بـ «بنية تصورية متعالية»، يقترب قارئه على أرض الواقع من المثل الأعلى للمثقف الأوربي. ونحن نواجه على امتداد كتاب «فعل القراءة» قارئاً مؤهلاً ومثقفاً، هو - على نقيض رغبات إيزر - محدد الأبعاد

سلفاً في نمط سلوكه وفي وضعه التاريخي على السواء. ولابد من جعل هذا القارئ متناغماً مع المعايير الاجتماعية والأدبية الحاضرة. لقد كان عليه في القرن الثامن عشر أن يحيط إحاطة جيدة بفلسفة لوك على سبيل المثال، في حين أنه في القرن العشرين ينبغي له - مثل إيزر - أن ينحاز إلى أعمال الطليعة المعهودة. ويكشف عن هذا الموقف عبارات قاطعة كالعبارات الآتية: «إن رواية القضية تنزع إلى إثارة الضجر في نفوسنا (؟) في هذه الأيام، لأنها لا تسمح لقارئها إلا بنطاق يكفى لأن يجعله يتخيل أنه يتقبل بإرادته موقفاً أكره عليه في حقيقة الأمر» (ص ١٩٤).

كذلك ينبغي للقارئ الذي يؤثره إيزر أن يكون نموذجاً لـ «التحررية» (البرالية). والحق أنه مالم يَسَّعْ إلى تحرير نفسه من «التحيزات» الإيديولوجية فإن القراءة الصحيحة للنص تصبح من المحال:

كلما كان القارئ ملتزماً بوضع إيديولوجي، تضائل ميله إلى قبول بنية الفهم الأساسية، القائمة على الموضوع والأفق، التي تنظم التفاعل بين النص والقارئ. إنه لن يسمح عندئذ لمعاييره أن تتحول إلى موضوع؛ لأن هذه المعايير بهذه الصورة تصبح قابلة بصورة آلية لوجهة النظر النقدية، المتضمنة في المواضيع المتحققة، التي تشكل الخلفية. وإذا ما أغرى القارئ بالمشاركة في أحداث النص، لا لشيء إلا ليجد أنه مطالب عندئذ بأن يتبنى موقفاً سلبياً إزاء القيم التي لا يرغب في التحفظ عليها، فعندئذ غالباً ما تكون النتيجة رفضاً صريحاً للكتاب والمؤلفه. (ص ٢٠٢).

وهكذا يعوق الالتزام بوضع إيديولوجي ما الفهم الصحيح، والحق أن الغرض من قراءة النصوص الحديثة، كنصوص جويس أو ببيكيت، هو إتاحة الفرصة «للعقل الواعي لدى القارئ» لكي يتمثل «انفتاح العالم» (ص ٢١١). ومرة أخرى حين يطرح إيزر أدب ما بعد التنوير في قالب تنويري فإنه يشيع في الحداثية اتجاهها أخلاقياً سائداً هو أكثر مشاكله للتقاليد الأكاديمية البرالية.

## عواقب الظواهرية:

لا يعنى اعتناق رؤية لبرالية للعالم على كل حال أن إيزر قد خلّص نظريته من كل ألوان الانحياز . والفكرة نفسها، التى تقول: إن ألوان التحيز تشكل عائقاً للفهم أكثر منها مُعيناً عليه، تعد – إذا نحن استعدنا مناقشة جادامر لهذا الموضوع – مسألة قابلة للجدل، وربما تكشف إيثارة القارئ «المنفتح» لا عن أنه تحيزٌ فحسب، بل عن أنه المفهوم المثالى للتفاعلات الاجتماعية كذلك . وعلى كل فالخط الفاصل بين المعرفة والاهتمام لم يرسم قط من موقف غير منحاز .

لكن إيزر يعتمد، إلى جانب القارئ «البرالى»، على نمط بعينه من النصوص ومن الاستجابة لإقامة نموذج . فلا بد للعمل الأدبى الناجح – مثلاً – ألا يكون واضحاً غاية الوضوح فى الطريقة التى يعرض بها عناصره، وإلا فقد القارئ اهتمامه . «إن النص الأدبى إذا نظم عناصره بطريقة صريحة للغاية، فإن ما يتركه لنا الكتاب بوصفنا قراء هو أننا إما أن نرفضه نتيجة للضجر، أو أن نستاء من محاولة تحويلنا إلى سلبيين بكل ما للكلمة من معنى» (ص ٨٧) . وهنا وفى مواضع أخرى مشابهة، يقع الانطباع لدى المرء بأن النص أو المؤلف يستغل استجابات القارئ بطريقة مأكرة من أجل أن يحقق – وفقاً لنظام إيزر الهادف على الأقل – أهدافاً علاجية وتنويرية . أضف إلى هذا أن النص عند إيزر لا يؤدي وظيفته، كما سبق أن رأينا، إلا بوصفه سلباً للمعايير . وقد عرفنا أن الأدب يصبح «فارغاً» إذا نحن اقتصرنا على «المالوف من قبل» (ص ٤٣) . وفى موضع آخر نقرأ أن المنطقة المالوفة «مهمة» لا لشيء إلا لأنها «من شأنها أن تقود إلى اتجاه غير مالوف» (ص ٧٠) . ويقرر إيزر بأحاليته إلى فكرة الرصيد، أن النصوص الخيالية تعرض علينا عناصر تترايط فى علاقات غير متوقعة، «حتى إنها لتغدو مجردة من صلاحيتها» (ص ٦١) . وبذلك تكتسب صياغة بعينها للنص ولتلقيه صلاحيتها؛ وهى الصياغة التى يحتمل



أن يثق بها معظم القائمين بالتعليم.

ولكن ليس من المؤكد بحال من الأحوال أن هذا النموذج ملائم، سواء لأدب ما قبل المرحلة الحديثة، أو لتجربة القراءة النموذجية عبر التاريخ. كذلك لا يسع المرء أن يتفق في سهولة مع ما يذهب إليه إيزر من أن «متعة القارئ تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجاً» (ص ١٠٨). وهذه الملاحظة داخل منظومة إيزر إما أنها تشير إلى أمر بدهي – لأن القارئ هو منتج دائماً – وإما أنها تعليق لتمييز الأدب والثقافة الشعبين، اللذين لا يفرضان على مستهلكيهما مطالب باهظة. ومرة أخرى ربما خامرنا الشعور بأن القراءة لا ينبغي لهم أن يستمتعوا إلا إذا كانوا منتجين، أو أن الأدب ينبغي أن يشغل قراءه بطريقة فعالة. ولكن إيزر يبدو كما لو كان يستخدم هذا الأمل أو الرغبة أو الهدف المثالي بطريقة غير مشروعة لوصف نموذج الظواهرى المزعوم. إن نموذج إيزر يتأرجح – شأنه شأن «الإجماع العام» عند كانط في كتابه «بحث الحكم» – بين العرض المعيارى والتصور اليوتوبى.

ويرجع مأزق إيزر إلى تبنيه منطقاً ظواهرياً منعزلاً عن التاريخ. وهو بفهمه علاقة النص/القارئ على أساس المفاهيم الثابتة أو السرمدية، يحول دون تكامل المعرفة التاريخية بطريقة ليست بحال من الأحوال سطحية. وهو حين يحاول عند ذاك تسجيل ملاحظات تقويمية، أو مناقشة النصوص الفعلية، تكون النتيجة غالباً سلسلة من التضاربات سبق لنا شرحها. ويود إيزر أن يتحدث عن الأدب والمعايير الأدبية بمصطلحات تاريخية، ولكن نزعتة الظواهرية تعترض طريقه. وليس من الممكن التوصل إلى منظور تاريخي – بناء على ما وقع من ظاهر المادة التصويرية، أو مجرد إسناد محتوى إلى بنية الرصيد الفارغة؛ إذ لا بد من دمج هذا المنظور في الجهاز المفهومى نفسه للنظام. وهكذا فإن فصل الأشكال الأدبية للنص والقراءة والتفاعل عن محتوياتها التاريخية يكرر مشروعاً مألوفاً فى الفلسفة المثالية. ولم يستطع

إيزر، شأنه شأن كانط وهوسرل، اللذين استمد منهما منهجه أصلاً - لم يستطع أن يفهم التصنيفات نفسها بوصفها منتجات لوسيط تاريخي.

وربما كانت الأسس الظواهرية مسئولة كذلك عن اقتراب إيزر غير المتعمد من النقد الجديد. وعلى الرغم من أنه يحاول أن يحدد مصطلحاته الأساسية في مسعاه لتحاشي الظهور بمظهر النزعة «الشكلانية»، فإن ممارساته التفسيرية تُكذِّب - في الأغلب الأعم - دعواه في التجديد. وبما أنه يفهم البحث عن المعنى في الأدب على أنه «التناول من الخارج» فإنه - شأنه شأن النقاد الجدد - لا يلجأ إلا إلى «الوظائف الفاعلة في داخل العمل» (ص ١٥). بل إن قارئه الضمني هو أساساً بنية تصورية محايدة. ونخلص من هذا إلى نموذج مؤسس على الخصائص النصية كالفجوات ومواطن الخواء من جهة، وعلى استجابة القارئ الذي هو نتاج لأداء مجرد، حيث استبعد إيزر القارئ التاريخي من جهة أخرى.

وعلى هذا النحو وجدنا أنفسنا إما مع تحليل للنص على أساس ما فيه من مواطن الإبهام، وإما مع أفكار حدسية عن كيفية تأثر القارئ أو المفسر المثالي بالاستراتيجيات التأليفية أو النصية المختلفة، وكيفية قراءتها وتحليلها. وليس في هذين المنحيين ما يتعارض مع أفضل تقاليد «النقد الجديد» الأنجلو أمريكي، وتقاليد القراءة الحميمة. وإن الكشف عن الإبهام في النصوص، وتوضيح كيفية الجمع بين بعضها وبعض، سواء أحدثت استجابة أم لم تحدث، ليصعب التمييز بينه - أي هذا الكشف - وبين ألوان النشاط التي يقوم بها النقاد الأكثر تقليدية، الذين التمسوا في العمل الغموض، أو التناقض، أو المفارقة. والتأمل في كيفية استجابة القارئ وهو يسد «الفجوات»، إذا صح التعبير، يشتمل على ما هو أكثر قليلاً من تفسير النص. ويبقى مشروع إيزر - بقدر ما يمكن تمثله على مستوى التحليل - محصوراً إلى حد بعيد في نطاق النقد النصي. ووفقاً لما لاحظته والاس مارتن Wallace Martin يعد إيزر بحق نصيراً لأولئك الذين «يرغبون في أن يعيدوا الحيوية

إلى دعاوى النقد الجديد الأساسية»<sup>(٧)</sup>. وكون استقباله في أمريكا قد فاق بذلك إلى حد بعيد استقبال زميله ياوس، إنما يرجع في جزء غير يسير منه إلى تألفه مع هذا التراث النقدي المعهود.

إن إيزر قادر على أن يحجب مسالكه «النقدية الجديدة» جزئياً عن طريق تقديمه أيضاً من المصطلحات المنتزعة من عدد من المجالات المعرفية المختلفة. ومع ذلك فقد تساءل نقاد مختلفون عما إذا كان هذا الحشد الهائل من المصطلحات يحقق أى غرض سوى أن يعوق النظام الفكرى لدى القارئ. وعلى سبيل المثال، ليس من الواضح مطلقاً لماذا تكون الحاجة إلى تلك المفاهيم المأخوذة من نظرية الفعل الكلامي، والظواهرية، ونظرية النظم، والوجودية، ونظرية الاتصال، والشعرية، لتأسيس المسائل الرئيسية المطروحة للنقاش. ومن الصعب تأكيد أن كل هذه المصطلحات يتلاءم بعضها مع بعض في المنهج الدقيق الذي يرغب فيه إيزر؛ فبعد أن ناقش مجموعة من المصطلحات ثم انتقل عندئذ إلى المجموعة التالية، لم يتضح لنا قط كيف تترابط المجموعتان، أو ما إذا كانتا في الحقيقة لا تتداخلان. فكيف يختلف القارئ الضمني عن وجهة النظر الطوافة أو عن دور القارئ؟ وما العلاقات التي تربط بين الرصيد والموضوع، أو بين البنية الكلية والصورة؟ وفضلاً عن هذا فإن كثيراً من المفاهيم المنتزعة من سياقات أخرى تحمل معها إichاءات دلالية تجافى فهما ينحو أساساً نحواً ظواهرياً. وتفترض نظرية الفعل الكلامي – على سبيل المثال – وسيطاً بشرياً له مقصد بعينه، يؤدي عبارة ما، في حين يبدو إيزر غير راغب في أن يناقش على نحو مباشر مقصد المؤلف من إنتاجه للعمل الأدبي. والنتيجة هي أن إيزر يتأرجح بين أن يعزو مقصداً ما إلى الكلمات مستقلة عن الوسيط البشري، وأن ينسب المقصد إلى المؤلف التقليدي. وإذا سلخ إيزر المصطلحات من سياقاتها المعتادة، يحملها على أداء وظيفة في «نموذجه المتعالي» (الترنسندنالي)، يضيف غموضاً إلى جهازه المصطلحي، جاعلاً فهم نظريته أكثر مشقة مما ينبغي لها.

## التعين والمناظرة بين فش وإيزر

على أن أخطر الاعتراضات على نظرية إيزر قد دارت حول مسألة الإيهام والتعين. هذه الاعتراضات، من وجه بعينه، تضرب في الصميم نفسه من عمله، ما دامت الموضوعات المهيمنة تتضمن إنتاج المعنى ومعرفة المسئول - أو ما المسئول - عنه، وإلى أى مدى هو محدد. والوضعان المتطرفان، المتعلقان بهذه المسائل، يرتبطان بالموضوعية والذاتية؛ فالأولى تأخذ بأن ليس هناك سوى معنى واحد صحيح ومحدد لكل عمل على حدة، يتحد غالباً مع مقصد المؤلف، في حين تذهب الأخرى إلى أن المعنى هو إجمالاً نتاج عقل القارئ الفرد. ويحاول إيزر أن يتخذ في هذا الشأن موقفاً وسطاً، بأن يذهب إلى أن النص يسمح بمعاني مختلفة، في الوقت الذي يحدد فيه الإمكانيات. من هنا ينظر إلى معنى النص على أنه من إنشاء القارئ ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية. ومن ثم فإن القراء أحرار في ظاهراً الأمر في أن يحققوا بطرق مختلفة معاني مختلفة تحقيقاً عياناً، أو في أن يخلقوها خلقاً.

لكن إيزر يبدو في عدد من الفقرات كما لو كان يسترد هذه الحرية. ففي أحد المواضع يحدد معنى النص على أساس «متلقى» المنظورات القصصية المختلفة. ويكون دور القارئ هو أن يضع نفسه في إطار «فعالية سبق تنسيقها»، و«أن يدمج المنظورات المختلفة في قالب يتطور تدريجاً» (ص ٣٥). وفي وصف مماثل يطلب إيزر إلى القارئ «أن يضع يده على القالب الكامن وراء الصلات» الواقعة بين الفراغات (ص ١٩٨)، مقلصاً بذلك الإسهام «الذاتي» تقليصاً حاداً. وهو في مناقشته للعنصر الجزئي يشير إلى «معناه المتعين»، ويذهب - من ثم - إلى أن المعنى أحرى بأن ينتمي إلى النص منه إلى مجال القارئ. وربما أمكن التوفيق بين هذه الأقوال المتعارضة وهدف إيزر المعلن، عن طريق فهم المنظورات والقوالب والعناصر الجزئية على أنها هي ذاتها نتاج لفاعلية القارئ. وفي هذه الحالة لن يكون تعين هذه

البنيات التصورية شيئاً متضمناً في صلب النص، بل الأحرى أن يكون عند ذاك شيئاً هو نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص. ومع ذلك فلو أننا بررنا هذه المزالق الظاهرة، سيظل من الصعب فهم ما يمكن أن يعنيه إيزر عندما يكتب عن «الرسالة» التي يحملها العمل (ص ٨١)، أو عن «المعنى النهائي للنص» (ص ٩٨). وفي أدنى الحدود يستطيع المرء أن يسلم بأن إيزر قد نقل التعيين من مبنى المعنى إلى مستوى الإمكانية النصية. ذلك بأن التوجيهات الخاصة بإنتاج المعنى، كما هو الشأن في منهج إنجاردن، من الواضح أنها عدت «قابلية للتحقيق» على أساس ذاتي مشترك (ص ٢٥).

ولهذا تظل هناك مسألة في نظريته لم يعد يسمح لنا بتفسيرها أو تحليلها دون أن نخضع لمعيار واحد متعين.

وهذه هي على وجه التحديد المسألة موضوع النزاع في أحدث المواجهات النظرية لإيزر وأشدّها سخونة. إن تعليق ستانلي فش البالغ الإثارة على نظرية إيزر يركز على مشروعية التمييز نفسه بين التعيين والإيهام<sup>(٨)</sup>؛ فهذا الفصل لا يكون ممكناً، من منظور نقد النقد عنده، إلا إذا استطاع المرء أن يتصور نصاً صافياً، أى شيئاً يمكن تصوره دون وسيط مادي. وهو يذهب إلى أنه مادامت كل مواجهة مع العالم، سواء صنفت على أنها «واقع» أو على أنها «نص»، تتضمن مواضع خاصة بالإدراك، فإن الإيهام والتعيين يصبحان مقولتين لا علاقة لهما بالموضوع؛ إذ لا يمكن أن يكون هناك إيهام، لأنه لا سبيل لأن يضع القارئ نفسه خارج نطاق المسلمات حتى لا تقيده الإمكانات التي تشكل مُجتمعةً منظومة تسعف على الوضوح. كذلك فإن التعيين – للسبب نفسه – هو صيغة غير دالة، ما دام كل إبداع للمعنى يعتمد على «ذاتية» القارئ الذي يعمل في نطاق المواضع. ولا يدعى فش أنه من غير المستطاع تحليل نص ما باستخدام نموذج إيزر، فمن الممكن إنجاز تفسير لآى عمل، اعتماداً على التمييز بين المعطيات النصية وإسهامات القارئ:

وحقيقة الأمر أن التمييز نفسه هو فرض من شأنه أن ينتج -  
عندما يدل على عملية وصف أدبي - الظواهر التي يوهم بأنه  
يصفها. ومعنى هذا أن كل مكون من مكونات هذا الوصف -  
كمواطن التعين أو الوحدات الجزئية النصية، وكمواطن الإبهام أو  
الفجوات، وكمغامرات «وجهة النظر الطوافة» لدى القارئ -  
سيكون نتاجاً لاستراتيجية تفسيرية تتطلبه؛ ومن ثم لن  
يستطيع مكوّن من هذه المكونات أن يشكل المعطى المستقل،  
الذي يعين على تأسيس العملية التفسيرية (ص ٧).

وبعبارة أخرى فإن ما نراه أو نفهمه هو دائماً محدد سلفاً عن طريق منظور  
أو إطار سابق يمكن من الرؤية والفهم. وما يعنيه فش ضمناً هو أن منهج إيزر  
يقوم على أساس زائف.

إن رد إيزر على هذا مهم؛ لأنه يجلو بعض جوانب سوء الفهم المحتملة في  
عباراته الباكرة، وإن لم يواجه (هذا الرد) حقاً الاعتراض الأساسي<sup>(٩)</sup>. ففي  
المقام الأول يصحح إيزر خطأ فش في المطابقة بين المتعين والمعطى، وبين المبهم  
والتعويضي. وهو يحدد الفروق الآتية: «إن كلمات النص معطاة، وتفسير  
الكلمات متعين؛ والفجوات بين العناصر المعطاة أو بين التفسيرات هي مواطن  
الإبهام» (ص ٨٣).

ثانياً، يتفق إيزر مع فش فيما يؤكد أنه ليس هناك معطى دون وسيط  
مادى، ولكنه يذهب مع ذلك إلى أن هناك «شيئاً» يقيد التفسير.

إن «الشيء» الذي يراد إيصاله يكون له وجود سابق على  
التفسير، وإنه يعمل بوصفه معوقاً للتفسير، وتكون له آثار غير  
مباشرة في التوقعات الفعالة في عملية التفسير، ومن ثم يسهم  
في عملية التفسير (الهرمنيوطيقا)، التي ينتج عنها معطى

يعتمد على وسيط وتنظيم جديد للفروض الأولية، على السواء  
(ص ٨٤).

وهذان التصريحان يلقيان الضوء بشكل كاف على ما بين إيزر وفش من وجوه الاختلاف؛ ففي الوقت الذي يتفقان فيه حول الطبيعة غير المباشرة للإدراك في مجمله، يتشبث إيزر بعملية تحكم يقوم بها في مستوى ما «شيء ما». ومن الواضح في الوقت نفسه أن إيزر يخطئ المسألة الحقيقية التي أثارها فش، أو هو لا يرغب في تناولها؛ فعلى الرغم من أن عمليات المطابقة التي أسى فهمها قد تقلل من دقة شرح فش، فإنها لا تقع في الصميم من مناقشته. ثم إن فش لا يصطنع موقف برّكلى العقل الذي ينسبه إيزر إليه؛ فهو لا يدعى أنه لا وجود إلا لما هو مدرك. وربما سلم فش بوجود الكلمات والعلامات المنقوشة على الصفحات، شأنها في هذا شأن «الشيء» الكائن قبل التفسير. لكن المسألة التي ينافح عنها هي أن هذه المعطيات تكون خاوية من المعنى – بل إنها لا تقبل الإشارة إليها بوصفها «معطيات» – قبل أن نمنحها المعنى بوصفها «معطيات».

من هنا يبدو إيزر في التصريح الأول الذي اقتبسناه منه متهما بالخلط بين استخدامين لكلمة «المعطى»، للدلالة أولاً على الوجود («كلمات النص معطاة»)، ثم لبيان قابلية الأشياء القائمة للإدراك الذاتى المشترك («الفجوات بين العناصر المعطاة»). ذلك بأن العناصر لا تكون معطاة بهذا المعنى إلا إذا كانت مندرجة في نظام يمكن إدراكها من خلاله. وعلى هذا الغرار لا يبدو أن فش يعارض في تأكيد أننا عندما نعمل من خلال المواضع فإن عناصر النص، أو «شيئاً ما» فيه، ستضع العراقيل أمام عملية التفسير. وهو أخرى أن يأخذ بأن إدراك المعوقات نفسه، أو القدرة على التعويق، لا يكون ممكناً إلا لأن المفسر يعمل عند ذاك في نطاق مواضعة أو تحت تأثير جملة من الفروض. والسؤال الحقيقي لدى فش – وهو السؤال الذي لم يسأله إيزر – هو بطبيعة



الحال السؤال عن المواضع التي تعينه في وضعه الميتاكريتيكي (\*). ذلك بأن فش كان لابد له، وهو يدفع بحجته على أنها صالحة أو صادقة، أن يفترض أن تصريحاته لها وضع خاص يتحاشى الفروض على نحو ما. وهو بذلك إما أن يتناقض مع معتقداته الميتاكريتيكية، أو يقدم نظرية «تقليدية» كنظرية إيزر.

على أن انتصار فش لم يحسم النزاع. فإذا كان فش قد برز على القمة في مناقشته النقدية المؤخرة، فإن ذلك لم يكن إلا لأن إيزر تراجع إلى وضعه القديم بدلاً من أن يضرب حملة العدو في مقتل. فعلى الرغم من أن حصن فش النظري يظل وضعاً منيعاً إذا نسبت إليه مزية نقد النقد وتعرض للهجمات التقليدية، فإنه يتهاوى من داخله إذا ما تم الكشف عما في أسسه من تناقضات داخلية. وفيما يتصل بإيزر لم تكن هزيمة ذلك العدو مع ذلك لتخلصه من الجوانب غير الموفقة في معالجته لموضوع التعين. ومناقشته الموجزة للفيلم في مقابل شكل الرواية يمكن أن تعين على إضاءة جملة أخرى من المشكلات المتعلقة بهذه النظرية.

يلاحظ إيزر أن الاختلاف بين الصياغة الفيلمية لرواية «توم جونز» والرواية نفسها يكمن في تعين الصور المرئية في الأداة الأولى. وغالباً ما نشعر مع هذا التعين بخيبة الأمل أو الافتقار إلى شيء ما إذا كنا قد قرأنا الكتاب قبل أن نراه (على الشاشة). وفي حين أن أحداً لن يرغب في أن ينازع في أن الأفلام تؤثر بالصور المرئية، فإن هذه المقارنة وهذا التقويم جديران مع ذلك بالملاحظة فيما يتعلق بتحيزات إيزر في تناوله لعملية القراءة وللتعين. وتشير هذه المناقشة، إلى جانب أنها طريقة ممعنة في البساطة في النظر إلى الأفلام، التي تمثل من الخصائص «النصية» أكثر مما يعترف به إيزر – تشير إلى أولية الدور الذي تقوم به التمثيلات المرئية في استبعاد ما هو مبهم. وقد كتب إيزر يقول: «عندما

(\*) الإشارة هنا إلى ما ذهب إليه فش من أن المعنى ليس في النص وإنما تحدده الأعراف والمواضع التي تحيط بمتلقي النص أو قارئه، وإن موقف فش نفسه لابد عندئذ أن يكون خاضعاً لهذه الأعراف والمواضع (المترجم).

تتخيل توم جونز في أثناء قراءتنا للرواية، يلزمنا أن نضم الوجوه المختلفة بعضها إلى بعض، التي تكشف لنا في أوقات مختلفة. وهذا على النقيض من القيلم، الذي نرى فيه توم جونز بكلية في كل موقف» (ص ١٣٨).

ولكن ترانا نرى توم جونز حقًا «بكلية» لمجرد أننا نرى صورته على (الشاشة)؟ وبأي معنى هو «كلية»؟ وهل الصورة المرئية عندئذ تعطينا حقًا من دورنا الإنتاجي على نحو ما بين إيزر فيما بعد (ص ١٣٩)؟ وهنا يلح إيزر شأنه شأن إنجاردن الذي عد أداء التمثيلية تجسيدا لها - على أن التعيين يعتمد على الإدراك الحسي، وأن هذا الإدراك الحسي في دوره يستبعد الحاجة إلى التصور. ويبدو واضحا أن الرؤية عند إيزر هي التصديق، وأن الصورة المرئية تحيلنا - من ثم - إلى مستهلكين سلبيين. وبعبارة أخرى، ربما لم يكن فش آخر الأمر على خطأ بالغ في مطابقتها المزعوم خطأها (\*).

ولكن ربما تمثل الإزعاج الأكبر لمشروع إيزر في حقيقة أن القارئ هنا وفي كل مكان لم يمنح الحرية إلا عندما لم يعد لها حقًا قيمة على الإطلاق. لقد ترك للقارئ أن يحدد ما إذا كان توم جونز أخف وزنا برطل أو رطلين، أو أطول ببوصة أو بوصتين، أو ما إذا كان في عينيه ظل من الزرقة أكثر قتامة؛ ففي هذه المواطن يُسمح لنا بمزاولة نوع من الحرية في ملء الفراغات. ولكن عندما يتعلق الأمر بالمعنى في أجزاء الرواية أو العمل في جملته، فإن إيزر لا يسمح بالانحراف عن «الرسالة». وكثيرا ما يتراءى المبهمة متضمنة التفصيلات التافهة وغير الجوهرية فحسب؛ ومع ذلك فإن القارئ - حيثما يتم إنتاج المعنى - إما أن يسير في الطريق المعين سلفا، أو أن يخطئ فهم النص.

وعلى الرغم من تحيزات إيزر «الليبرالية» المختلفة، ومن التضاربات المتعددة في مناقشته، فإن أهميته وقيمه لا ينبغي التهوين من شأنهما. وقد كان -

(\*) المقصود هو مطابقة فش بين المتعين والمعطى، وبين المبهمة والتعويضي، التي سبقت الإشارة إليها. (المترجم).

بعد ياوس - أهم منظر ألماني يظهر خلال العقد ونصف العقد الماضيين. أضف إلى هذا أن مشروعه يكمل مشروع ياوس على نحو جيد. وربما اقترب به اهتمامه بتفصيلات التفاعل مع النصوص اقتراباً حميماً من النشاط التفسيري الأكثر تقليدية، ولكنه يفتح أمامنا كذلك طريقاً للدخول إلى النصوص الحالية ظل من قبل في انتظار من يروده. كذلك فإن منهجه يساعد على شرح التعقيدات المتعلقة بأكثر مواجهاتنا للأدب صميمية، أى بعملية القراءة نفسها. وعلى النقيض من معظم التفكير النظري السابق، لا يرى إيزر هذه العملية على أنها مواءمة بسيطة بين الكلمات المطبوعة على صفحة ما، بل على أنها منشأ لألوان مركبة من النشاط التجريبي والعقلي.

إن قيمة إيزر تتمثل في أنه حملنا على الاعتراف بأننا لا نستطيع أن نمسك عن تحليل انهماكنا الخاص في نص ما إذا كان علينا أن نفهم المقصود بالأدب، كما أننا لا نستطيع بعد الآن أن نتجاهل حقيقة أن النصوص تُنشأ لكي تُقرأ، وأنها تملئ شروط مقروئيتها، وأن هذه الشروط أخرى أن تكون بنيات تصويرية منها قيوداً عقديّة جامدة. أضف إلى هذا أن إيزر كان مسؤولاً أكثر من أى ناقد ألماني آخر معاصر عن تقديم مُنظّرين أوروبيين مهمين إلى العالم المتكلم بالإنجليزية. ويتأثير منه تم انتزاع الظواهرية من قبضة النقد الجديد الخائفة عند رينيه ولك، كما ظفر الشكلاونيون الروس والبنويون التشكيوسلوفاكليون بعروض إطرائية ومسهبة في كتاباته. وهكذا كان لإيزر ارتباط مزدوج بالاتصال؛ فقد ساعد، من جهة، في وضع جوانب نظرية القارة الأوروبية موضع الاهتمام لدى الجمهور المتكلم بالإنجليزية، كما أن عمله، من جهة أخرى، قد ألهم المناقشة المطلوبة لموضوعات طال إهمالها.

## الفصل الرابع

### نماذج بديلة ومنازعات

#### نموذج الاتصال : مستويات التفاعل بين النص والقارئ

ربما كانت أهم مشكلة تحيط بنظرية التلقي هي تلك التي تتعلق بصلتها بنظرية عامة في الاتصال؛ وهو موضوع كثيراً ما برز على السطح في الدوائر الثقافية خلال الأعوام التي انطلقت فيها نظرية التلقي. ففي هذه الحقبة ما أكثر ما عرض علماء الاجتماع الألمان لموضوعات تتعلق بالاتصال. والأعمال التي قدمها كارل – أوتو أبل Karl-Otto Apel ونيكلاس لومان Niklas Luhmann وييرجن هابرماس Jürgen Habermas – وهم ثلاثة من أشهر دارسي النظرية الاجتماعية – قد دمج كل منها بطريقة جوهرية بين ممارسات التفاعل البشري وأطره المتغيرة. ويمكن النظر إلى مشاغل هابرماس النظرية على وجه الخصوص في إطار نظرية تحريرية في الاتصال؛ فقد كان منذ أن ظهر كتابه عن الحياة العامة في عام ١٩٥٩ حتى عمله الرائع الذي نشر مؤخراً تحت عنوان نظرية النشاط الاتصالي Theorie des Kommunikativen Handelns كان يفكر في إمكانية تأسيس حوار هادف في المجتمع المعاصر، يدار بطريقة ديمقراطية.

#### ياوس وإيزر

في هذا المناخ كان هناك ترحيب على وجه الخصوص بالدفعات النظرية التي أسهمت في صنع نماذج الاتصال. ومع أن القيادة ربما كانت لعلماء الاجتماع. فإن كل حقل تقريباً من حقول البحث في الوقت الراهن يأخذ على عاتقه مهمة إدراج مجال معرفي كان معزولاً من قبل، في إطار أعم من التفاعل

البشرى. ولا شك أن نظرية التلقي نفسها يمكن النظر إليها في يسر على أنها إسهام في هذا المشروع الواسع النطاق. ولم يكن من قبيل المصادفة، مثلاً، أن كلا من إيزر وياوس ينهى أكثر أفكاره النظرية إقناعاً، والمتعلقة بالتلقي أو الاستجابة - ينهيها بفقرات عن الاتصال، على نحو ما أنهى ياوس مقالته التي عنيت بدراسة التطهير. وفي وسع المرء أن ينتهي في يسر إلى أن نظرية التلقي لابد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال، أو أن تصنف عن طريقها. وهذا على وجه التحديد هو الوضع الذي اتخذته كل من ياوس وإيزر في تصريحاهما النظرية اللاحقة؛ فقد أشار الأول منهما، في مقابلة معه نشرت في مجلة «التاريخ الأدبي الجديد» New Literary History في عام ١٩٧٩ (٢)، إلى أنه يرى الصفة المشتركة بين تلك الاتجاهات النقدية المختلفة، كبنوية براغ، والسيميوطيقا، وجماليات التلقي، متمثلة «في حقيقة أنها وضعت مشكلات الاتصال البشرى المشترك.. في المركز من اهتمامها البحثي» (ص ٨٦). كذلك فإن ياوس في رده على الاعتراض بأن نظرية التلقي لا تشغل إلا جانباً واحداً من علاقة أوسع نطاقاً، قد سلم في مناسبات عدة منذ عام ١٩٧٠ بأن العملية الأدبية في مجملها، لا مجرد تلقي الأعمال الأدبية، ينبغي أن تكون هي الموضوع النهائي للدراسة، وهو يعترف خلال المقابلة بوقوع عمله الباكر في نطاق «الجزئية». وبعد أن أدرك ياوس الحقيقة مؤخراً راح يحلل تطور الدراسات الأدبية في كونستانس منذ عام ١٩٦٦ بوصفها إسهاماً في نظرية الاتصال:

هنا كانت محاولات الوصول إلى نظرية في تلقي الأدب وفيما يحدث من تأثير قائمة أصلاً على علم للنص، قد تم تطويرها على نطاق واسع إلى نظرية في الاتصال الأدبي، تقصد إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقي والتفاعل بينهما حق قدرها. (ص ٨٦).

والحق أن ياوس يدرج هذا الاهتمام بالاتصال الأدبي ضمن نشاط عقلي

وعلمي عام على الساحة الأكاديمية:

إن رد الاعتبار إلى القارئ والسماع والمشاهد (وهم «المتلقون») في الدراسات الأدبية يتراسل مع: انفتاح لسانيات النص وفقاً للأهداف العملية لأفعال الكلام ومواقف الاتصال، وتطوير السيميوتيقا في إطار مفهوم ثقافي للنص، والمسائل التي أعيد طرحها، المتعلقة بموضوع الدور و«العالم المعيش» في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، وبالحيوان والبيئة في علم الأحياء، وعودة علم اجتماع المعرفة إلى نظرية التفاعل التي أصبحت رائجة، والفكاك من المنطق الصوري أو منطق العبارة من خلال منطق أولي أو حوارى. (ص ٨٦).

والهدف الأخير لهذا، على الرغم من أنه ما زال بعيداً عن التحقق، هو «نظرية عامة في الاتصال» متداخلة الاختصاصات، تشتمل على كل الاختصاصات، وتشكلها كل الاختصاصات.

ويصل إيزر في ملاحظاته على «الوضع الراهن للنظرية الأدبية»، التي ظهرت في العدد نفسه من مجلة «التاريخ الأدبي الجديد» - يصل إلى نتائج مماثلة فيما يتعلق بأهمية الاتصال<sup>(٣)</sup>؛ فهو في استعراضه للمناهج المعاصرة يقع على التكرار الغريب لعدد من المفاهيم، وينتخب ثلاثة من هذه المصطلحات المفاتيح - هي البنية، والوظيفة، والاتصال - ليقوم بمراجعة عامة للتيارات النقدية. فالبنية تتوافق مع منهج يقوم على وصف نص بعينه وتأسيس معناه. وما يقوم به التحليل البنيوي من تصنيف للعناصر وتمييز بينها «يجعل الوصف الذاتى المشترك، المقبول ظاهراً، لتكوين الموضوع - يجعله أمراً ممكنًا» (ص ٩). ومع ذلك فإن قصور هذا المنهج يتمثل في أن الوصف والتصنيف يصبحان غايتين في ذاتهما؛ فالدراسة لا تشتمل على السؤال عن المعنى والسبب في إنتاجه، ولا عن الغايات التي يستخدم من أجلها، ولا عمن يفيد

منه . « إن البنيوية تطرح وراء ظهورها مشكلة لا يمكن أن تحل حلاً مرضياً حتى عن طريق الأفكار المختلفة التي أنتجها هذا المفهوم، هي مشكلة معنى المعنى » (ص ١٠) .

ولكى يدرس المرء هذه المشكلة لابد له من أن يتبنى إطاراً للعمل يجاوز البنية ذاتها، ويسمح بتمحيص كيفية أداء المعنى لوظيفته . وهكذا فإن التحليل الوظيفي الذي يندمج في التحليل البنيوي ويحل محله، يستغرق العلاقات بين النص ومعناه من جهة، والحقيقة الواقعة خارج النص من جهة أخرى . إنه يتعلق بالسياقات التي لا مناص من وقوع كل النصوص الأدبية فيها، وبكيفية دخول هذه النصوص في علاقة متبادلة مع بيئتها . ولكن المنهج الوظيفي له حدوده كذلك؛ فعلى الرغم من أنه قادر على شرح استحياء التجربة التاريخية من خلال إعادة بناء العالم الماضي، يظل غير قادر على الإجابة عن مسألة السريان المستمر لفاعلية هذا العالم الذي أعيد بناؤه، ولعملية إعادة بنائه .

ولابد لتناول هذا الموضوع من عرض فكرة إيزر عن الاتصال . ذلك بأن هذا النمط من التحليل، القائم على أساس من صيغة التفاعل بين النص والقارئ، لا يتضمن البنية والوظيفة كليهما فحسب، بل يقدم كذلك إجابة عن مسألة سريان الفاعلية . وكما رأينا من قبل فإن إيزر يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، يؤثر فيه « أحدهما في الآخر، في عملية تنتظم من تلقاء ذاتها » (ص ١٥) . ومن ثم فإن الفاعلية المستمرة للعمل الأدبي تكمن في الخبرة بعملية القراءة وتشتق منها :

إن الطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ الخاصة  
تفضي إلى حصول القارئ على تجربة جمالية تمكنه بنيته ذاتها  
من الاستبصار بما هو مكتسب في التجربة؛ وهي تمكنه كذلك من  
تخيل حقيقة واقعة، تكون واقعية بما هي ناشئة عن التجربة، وإن



لم يكن من الممكن لها قط أن تكون واقعية بالمعنى الحرفي.  
(ص ١٥).

وهنا كانت النظرة إلى الاتصال، على غرار مفهوم ياوس الأكثر شمولية ومثالية (يوطوبية)، على أنه يمثل المرحلة الأخيرة في تطور النظرية الأدبية.

### هانز ألريخ جمبرخت

لم يكن إيزر وياوس بطبيعة الحال المنظرين الوحيدين اللذين عرفا الدلالات الضمنية لنظرية التلقي المتعلقة بالاتصال. والواقع أن هانز ألريخ جمبرخت Hans Ulrich Gumbrecht، وهو واحد من أهم تلاميذ ياوس، قد أدرك كذلك في مقال نشره في منتصف السبعينيات، أن تغير النموذج أخرى أن يكون على أساس فكرة الاتصال منه على أساس الأثر والاستجابة<sup>(٤)</sup>. وهو إذ ينقد البيان المبشر بالنموذج الجديد، يتوقع ألا يحدث التغيير الحقيقي إلا بوصفه نتيجة لجماليات التلقي، عندما تشكل الدراسة الأدبية نفسها بوصفها فرعاً من علم الاتصال.

وإضافة إلى هذا التطور يوجز جمبرخت بعض الاعتبارات الأساسية المتعلقة بنظرية الأدب بما هو نشاط اجتماعي؛ ففيما يتصل بإنتاج النصوص تصبح المهمة مزدوجة: أولاً، يؤيد جمبرخت إعادة تشييد المقصد الخاص بالمؤلف بكل ما استطاع من دقة؛ ذلك المقصد الذي يطلق عليه «المعنى الذاتي للنصوص بما هي فعاليات» (ص ٤٠١). وهذه العودة إلى الغرض الخاص بالمؤلف ليس مقصوداً بها أن تنطوي ضمناً على بعث لمناهج عتيقة موجهة لدراسة سيرة الحياة، والأحرى أنها قد فرضها ما يراه جمبرخت قصوراً جوهرياً في النظرية السابقة، بإخفاقها في التمييز بين النماذج المعيارية والنماذج الوصفية. فعلى حين تفيد الحالة الأولى من خطة نموذجية موحدة للعملية الأدبية، تعمل الأخرى وفق معنى للنص يفهم بطريقة تعليمية. ويؤثر

جمبرخت المعنى الذى قصد إليه المؤلف بوصفه أساساً للاتجاه الوصفى، وذلك لسهولة الوصول إليه، وقابليته لإعادة التشييد، وحقيقته التاريخية، وثباته.

أما الجانب الآخر من النظر إلى الإنتاج بوصفه نشاطاً، فيتضمن عناصر تقع خارج أى غرض يعيه المؤلف. ففى حين تركز «الدوافع المتعلقة بالغاية» (Um-zu-Motiven) على النشاط الذاتى لفعل الاتصال، تأخذ «الدوافع المتعلقة بالسبب» (Weil-Motiven) فى الحسبان «مستوى البنيات الاجتماعية والتاريخية» (ص ٤٠٢). وهنا يبدو جمبرخت مهتماً بتلك البنيات المسعفة من الناحية التاريخية، التى تمنح الرغبات الذاتية شرعيتها فى الحصول على معنى أو تأثير بعينه، أو التى تحدد بصورة عامة شكل الأعمال الأدبية ومحتواها.

والتلقى يشكل الجانب المقابل فى عملية الاتصال؛ فقراءة نص أدبى وفهمه، شأنهما شأن إنتاجه، يعدان كذلك لونين من النشاط الاجتماعى. ومرة أخرى يقترح جمبرخت طريقة وصفية فى التناول، يكمل بها الإجراءات المعيارية. وبصورة موازية للنشاط الإنتاجى تصبح مجموعة الدوافع «المتعلقة بالغاية» (أى الذاتية)، ومجموعة الدوافع «المتعلقة بالسبب» (أى الاجتماعية والتاريخية) - تصبح كلتاهما موضوعات للدراسة. لكن جمبرخت يشعر بأن الحصول على مادة فى هذا النطاق ربما كان أصعب منلاً؛ فعلى حين يمكن أن تسعف تجارب معينة واستعراضات عامة على تحديد التأثيرات والاستجابات المعاصرة، لا يكون الحصول على شاهد من الماضى إلا بشق النفس، فضلاً عن أنه لا يعول عليه. أضف إلى هذا أن التأثير النهائى للأدب على «النشاط العملى» يكاد يكون من الصعب تأكيده. ومن هنا ينبغى لنا فى هذا البحث أن نقتنع غالباً بالفروض البارعة، المؤسسة على جملة من أفضل المعلومات المتاحة.

## كارلهاينز شتيرله

كذلك كانت الوظيفة التوصيلية للأدب هي بؤرة النظر عند كارلهاينز شتيرله Karlheinz Stierle وهو تلميذ آخر من تلاميذ ياكوبس. ومع ذلك فإنه يدافع على النقيض من جمبرخت - عن دراسة الجانب الشكلي من عملية التوصيل؛ فعلى حين أنه يسلم بأن دراسة تاريخ التلقى الفعلي مهمة لتفسير النصوص وتقرير موقعها، يتجه اهتمامه نحو «نظرية شكلية تكميلية في القراءة تشتق معاييرها الخاصة لتلقى النصوص الروائية من مفهوم الصنعة الروائية نفسه»<sup>(٥)</sup>. فهو إذن - مثل إيزر - أخرى أن يدرس الطبيعة الظواهرية للاتصال النصي من أن يدرس تاريخ استجاباتنا للأدب ودلالاتها الضمنية بالنسبة إلى القراءات الراهنة.

على أن شتيرله يوحى في أهم ملاحظاته الخاصة بالقراءة بأن إيزر لا يوغل في الطريق بما يكفي؛ ففي منهج إيزر - على نحو ما رأينا من قبل - كان تشكيل الوهم والصور أساسياً لعملية القراءة. وربما سلم شتيرله كذلك بأنه في معظم القصص الخيالي يكون هذا النمط من النشاط العقلي جوهرياً في التجربة الجمالية. وهو يعين عملية تشكيل الوهم هذه بأنها «شبه نفعية»؛ وهي تسمية تميزها عن تلقى النصوص غير القصصية (التلقى النفعي). وعلى سبيل المثال فإننا عندما نقرأ رواية تقليدية، ربما اتفق إيزر وشتيرله كلاهما على أننا نجاوز حدود النص الروائي بخلقنا لأوهام تتوافق مع التوجيهات النصية. ومع ذلك فإننا نظل في نموذج إيزر المتعلق بالقراءة في هذا المستوى، حتى وإن كان من الممكن نفى الصور وتحول الأفكار المحورية (التييمات) أو ارتدادها إلى الأفق.

ومن جهة أخرى فإن القراءة شبه النفعية عند شتيرله لا بد أن يلحق بها «أشكال التلقى الأعلى، التي تستطيع وحدها أن تحسن تقدير الوضع الخاص

لفن القص (ص ٨٣). وهذه الأشكال الأعلى تستتبع نمطاً من الأعمال خاصاً بالنصوص الروائية.

ويأخذ شتيرله بالاستخدام الدلالي الإسنادي الزائف للغة -Pseudoreference- وهو استخدام يقع بين استعمالاتها في إشارة مرجعية بسيطة، ووظيفتها الدلالية الإسنادية الذاتية. وما يميز القص الروائي هو هذه الإسنادية الزائفة، التي يمكن أن تعد دلالة إسنادية ذاتية في هيئة شكل إسنادي. وهكذا فإن النصوص القصصية «تنتهي إلى كونها تنوعاً على نصوص نسقية، إذا كانت كلمة نسقية تدل على النصوص التي تعنى بحالات استخدامها لشروطها الملزمة» (ص ٨٠). وبعبارة أخرى فإن القص ينعكس على ذاته، وإن بدا إسنادياً.

وتهتم الأشكال العليا للتلقى باستكشاف القص في دلالاته الإسنادية الزائفة. ولابد للفهم (Verstehen) الذي يتطابق مع القراءة شبه النفعية، من أن تلحق به المعرفة (Erkennen) أو البعد الانعكاسي (\*). ذلك بأن «الارتداد الانعكاسي وحده، من الوهم القائم على المحاكاة - الذي أحدثته القراءة شبه النفعية - إلى القص وتشكيله لدلالة إسنادية زائفة، إنما يكشف عن الجانب الشكلي للقص» (ص ١٠٣). وربما تأملنا عملية القراءة المزوجة هذه، التي تحدث الوهم أولاً، ثم تضيء الموضوعية على التكوين نفسه؛ وهو ما عبر عنه إيزر بنشاط القارئ حين يصحبه تحليل الباحث الأدبي. إن الأول منهما يقرأ القصص بطريقة نفعية زائفة، في حين يأخذ الآخر على عاتقه مهمة الشرح المفصل لطبيعة القصص المقروء نفسه.

إن الإسهام الرئيسي لشتيرله في نظرية للأدب تهتم بالاتصال هو حتى الآن ما اشتملت عليه مقالاته التي جمعت في كتاب «النص بوصفه نشاطاً فاعلاً»

(\*) يقصد رد الفعل الذي يفضى إلى الفهم (المترجم).

Text als Handlung (١٩٧٥) <sup>(٦)</sup>. والرباط بين هذه الدراسات المتنوعة فى النصف الأول من السبعينيات هو الاهتمام بتأسيس «علم منهجى للأدب» Systematische Literaturwissenschaft وهذا يستتبع دراسة المستوى الانعكاسى للنصوص القصصية أو إمكانية تلقيها. وفى أغلب الأحيان كان شتيرله يلود بحافزين من خارج المجال الأدبى ليستعين بهما فى مشروعه النظرى.

الحافز الأول يتمثل فى نظرية الفعل الكلامى، التى تنعكس أهميتها لديه بوضوح فى عنوان كتابه. وهو يحاول - عن طريق الإفادة من استبصارات أوستن وسيرل - أن يتغلب على ما فى اللغويات النصية الصرف من عقم، وعلى ما يلزمها من إهمال لمسألة الاتصال. إن نموذج الأداء أخرى من اللغة أن يلعب دوراً رئيسياً فى «علم منهجى للأدب»، لأنه يتغلب فى الوقت نفسه على أحادية النظر فى نظرية التلقى؛ فإذا فهم النص على أنه مخطط تحقق له وجود فعلى فى الأداء اللغوى، عندئذ يمكن دراسة إنتاج القصص وتلقيه كليهما على نحو مفيد من خلال التحليل النصى. ولهذا فإنه فى حين يدافع جمبرخت عن دراسة غايتى العملية الاتصالية كليهما، يؤثر شتيرله دراسة البنيات الموضوعية التى تتوسط بين المؤلف والقارئ، ومن ثم يصبح علم الأدب عنده صورة أخرى لعلم السلوك Handlungswissenschaft، تكون فيه النصوص القصصية متوافقة على وجه التقريب مع الملفوظات الأدائية.

والنظرية الأخرى التى يتبناها شتيرله لتحقيق أغراضه هى نظرية السيميوطيقا. والحق أنه يبدو راغباً فى مزج استبصارات هذا الحقل مع استبصارات نظرية الفعل الكلامى. وهو لهذا السبب كان منجذباً بصفة خاصة إلى لويس هلمسليف ورولان بارت وأ. ج. جرايماس، حيث تعرف لدى ثلاثتهم اهتمامهم الضمنى بالعلامات بوصفها عناصر نشطة فى مجال

التفاعل الاجتماعي . وهو يقدر على وجه الخصوص تمييز هلمسليف بين المستوى التعبيري ومستوى المحتوى في السيميوطيقا، لأن نقطة الانطلاق هذه توحى بالاشتغال بالكلام parole أكثر من الاشتغال باللغة Langue . ومن ثم يجعل هلمسليف السيميوطيقا أقرب إلى الأداء بوصفه مقابلا للاهتمامات النسقية والبنوية المنسوبة إلى سوسير وأتباعه . أما جاذبية بارت فترجع إلى حد بعيد إلى تنبئه إلى كيفية نقل العلامات للإيديولوجيا عن طريق منظومات إيحائية . ومن ثم كان إشارته « بارت المبكر »، صاحب كتاب « الميثولوجيات »، وصاحب كتاب « عناصر السيميولوجيا »، على « بارت ما بعد البنوية »، صاحب S/Z (ص ص ١٣١ - ٥) . وأخيراً تعود أهمية جرايماس لاستكشاف البنية فيما يتعلق بالشعور أو المعنى (Sens) . وهكذا فإن تطبيق اللغويات البنوية في مجال التفاعلات الاجتماعية، على نحو ما يتبين شتيرله في أعمال ليفي شتراوس أو جرايماس، يكمل انتحاله (أى شتيرله) لنظرية الفعل الكلامي . وهذان المنظوران كلاهما يتداخلان كلياً في « علم منهجي للأدب » هو أكثر شمولاً، وهو نفسه ليس سوى فرع من نظرية الاتصال العامة .

وقد أدى تطبيق شتيرله لهذا الأسلوب في التناول بشعبته على المشكلات الأدبية الخاصة إلى نتائج مثيرة . وعلى سبيل المثال فإن معالجته للموقف الكوميدي بوصفه نشاطاً يحدده شخص آخر fremdbestimmt Handlung، ويرى من منظور شخص ثالث - هذه المعالجة تقوده إلى جملة من الأفكار المهمة والمركبة عن كيفية ملائمة الكوميديات لمشروع النشاط الاتصالي . وهذه الوجهة من النظر تعينه كذلك على تفسير ما يشعر به الجمهور من ضيق في استجابته لمسرح العبث . فعلى حين كانت الأشكال الكوميديّة الأقدم يصحبها دائماً استعادة لظرف « معقول »، يمكن في ضوءه أن يكون للموقف الكوميدي تأثير، يتحفظ مسرح العبث على أسس النوع

الأدبي نفسه، من خلال تحويل المعهود الذى يحظى باتفاق المجتمع إلى مشكلة عvisية. وينتج عن هذا عملية تلقى مغايرة، لم يعد يسمح فيها لجمهور المشاهدين بأن يلوذوا بالضحك بوصفه هروباً، ولا بالوقوف – من ثم – موقف المتفرج من بُعد، كما كان الشأن من الكوميديا من قبل.

وتتعاادل مع هذا فى الإثارة مقالات شتيرله عن العلاقات بين الحكاية التمثيلية *exemplum* والحكاية التاريخية، واستخدام السلب فى النصوص الروائية. وهو يناقش فى عمله العلاقة المعقدة بين البنية الروائية وتأسيس المعنى. فالقدرة على حكاية قصة ما، أى الربط بين مواقف من الوجود فى تعاقب زمنى، هى وحدها التى تسمح لنا باستخراج معنى للأحداث، ولحيواتنا الخاصة آخر الأمر، التى لا نفهمها إلا على أنها ضرب من الحكاية(\*) . وعلى الرغم من أن الحكاية التمثيلية قد رُحِزَت عن مكانها فى القرن الثامن عشر بظهور رؤية تاريخية للعالم، فإنها مع ذلك تصلح نموذجاً للحكايات. وعلى هذا فإن تعذر وقوع أحداثها – على نحو ما يبين شتيرله بوضوح فى قراءته لمونتaigne – يبطل إمكانية كل الحكايات المليئة بالمعنى.

ومن جهة أخرى يفحص شتيرله فى دراسته للسلب الدلالات الضمنية لعملية سلب الصور والوقائع الحقيقية *Sachverhalte* التى لا تتشكل إلا فى خيال القارئ. وهو هنا يستعيد نموذج القراءة المزدوجة – مستخدماً فى هذا الجزء مصطلح القراءة الأفقية ومصطلح القراءة النفعية – لكى يشرح التعقيدات التى تنطوى عليها الأدوار التى يقوم القارئ بها، والتى تضطر إلى افتراضها فى حالة مواجهتنا لنصوص محددة بعلامات السلب. ومع أن مقالات شتيرله موحية ومثيرة للتفكير فإنها لا تشكل بحال من الأحوال

(\*) يعنى أننا فى حياتنا العامة نتبادل الخبرة عن طريق كلام هو ضرب من الحكاية. (المترجم).



« العلم المنهجي للأدب » الذى يدعيه . حقا إن أعماله مليئة بالاستبصارات المنشطة، ولكننا لا نخرج منها بالشعور بتماسك أسلوبه فى تناول . والحق أن تصوير شتيرله لكتابات جرايماس يمكن أن ينطبق تماماً الانطباق على أعماله الخاصة :

إن كتابات جرايماس تدور حول العلاقة البالغة التوتر بين المحاولة الأولية والمنهج . وهذا يعنى بالنسبة إلى القارئ تنشيط حالة استثنائية من التشبع بالفروض التى يدركها القارئ بصورة أولية، وبالنماذج فى مراحل تكوينها الأولى، التى ترتبط غالبا بالمدخل الاضطرابى إلى المنظورات غير المعتادة على الإطلاق، التى تفتح آفاقا جديدة وفسحة، ولكن التشتت فى الوقت نفسه غالبا ما يكون كذلك هو النتيجة . ( ٢١١ ) .

وعلى غرار هذا كثيرا ما سيجد قراء شتيرله أنفسهم وقد وقعوا فى أسر نسيج من التفكير والتحليل مثير للاهتمام ولكنه يشبه المتاهة .

#### رولف جريمنجر

إن محاولة الإفادة من الاستبصارات المأخوذة عن جملة متنوعة من الاختصاصات خارج المجال الأدبى لتشييد نماذج الأدب المعاصرة لم تكن مقصورة على أتباع مدرسة كونستانس . وعلى سبيل المثال فإن رولف جريمنجر Rolf Grimminger فى مخطوطه الذى كثيرا ما استشهد به، لنظرية فى الاتصال الأدبى، يحاول - مثل شتيرله - أن يدمج جوانب من اللسانيات وفلسفة اللغة فى نموذج للتفاعل الكلامى <sup>(٧)</sup> . وهو يركز اهتمامه على الحدث الكلامى Sprachereignis بوصفه واسطة لنقل رسالة ما بين شخصين . وإن ما يميز الاتصال الأدبى عنده هو أن هذه الواقعة الكلامية تتخذ شكل نص يشير إلى انقطاع فى التفاعل المباشر . والنتائج المترتبة على خط الاتصال المنقطع هذا لها أهميتها فى العمليات النفسية لكل من المؤلف والقارئ . فالمؤلف يدخل فى علاقة غير مألوفة مع النص، الذى يفهم على أنه شريك

تجريدى له (\*) إنه يقارن - حين يقرأ كتابته الخاصة - بين مقصده الأصلي والمعنى المتشكل، ويباشر التغيرات القائمة على أساس ما يسميه جريمنجر الاتصال «أحادى الوجهة» أو «أحادى الجانب».

وبطريقة مماثلة تكون مواجهة القارئ للنص «واقعة نفسية مفردة». وهنا تأتى كذلك عملية تفسيرية (هرمنيوطيقية) يتم فيها تصور المقاصد وتصحيحها فى أثناء فعل القراءة. ومع ذلك ففى كلتا الحالتين يكون المؤلف والقارئ مستخدمين بمعنى ما للنص - على الأقل فى حدود ما يشتمل عليه النص من علامات يمكن فهمها فهماً ذاتياً مشتركاً. ولما كانت هذه العلامات لا تنتمى إلى القارئ ولا إلى المؤلف، فإنه يتعين على كليهما استخدامها أو كشف مغاليقها.

ومع ذلك فربما اشتمل أكثر الجوانب إحياء فى نموذج جريمنجر على الآثار الاجتماعية التى يستخرجها من هذا النشاط الاتصالي؛ فعلى النقيض من النظريات الآلية التى تشرح التأثير الأدبي، بل من نموذج التغريب البريختى نفسه، يشعر جريمنجر بأن موقف المعارضة من المجتمع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدب؛ فسواء كان المشارك هنا هو المؤلف أو القارئ، فإنه ينهمك فى عملية حوارية نفسية، تتم بعيداً عن النشاط الاجتماعي بل فى مواجهته. ولكن الفرد فى حالة الانهماك هذه لا مناص له من أن يؤكد «الميل الطبيعى إلى الحرية النابعة من الباطن». ومن ثم فإن المعارضة - على أقل تقدير خلال تاريخ «الشعر البورجوازي والفلسفة البورجوازية» - إنما تشخصها هذه «المقاومة الجمالية للفعل الاجتماعي». ولا أهمية لغياب الرسالة المضادة للمجتمع؛ «فالمعارضة قد تضمنتها عملية الاتصال نفسها، متمثلة فى الارتداد إلى الذات» (ص ٥).

(\*) أى أن النص بعد فراغ مؤلفه منه يصبح له وجود مجرد من علاقته الأولى به، بما يسمح للمؤلف نفسه بالدخول معه فى علاقة جديدة (الترجم).

## جنتر فالدمان

إن النتائج السياسية للاتصال الأدبي قد تسربت إلى أفكار جنتر فالدمان Gunter Waldmann على الرغم من أنه أكثر اهتماماً بإيديولوجيات الأبنية الروائية<sup>(٨)</sup>. وهو يستخدم - كغيره من المنظرين في السنوات الأخيرة - حشداً كبيراً من الفكر لصياغة «جماليات الاتصال» عنده، بدءاً من وجودية سارتر وظواهرية هوسرل، وانتهاء بلسانيات سوسير وموريس. ومع ذلك ففي صميم نظريته ينهض عمل اثنين من ألمع علماء الاجتماع في ألمانيا، هما نيكلاس لومان وييرجن هابرماس. وهو يتبنى من لومان منظوراً يحدد معايير نقل المعنى (Sinn). وعنده أن المعنى ينبغي أن يفهم على السواء بوصفه اختياراً من إمكانات مختلفة، وبوصفه لافتاً في الوقت نفسه إلى إمكانات أخرى. وبعبارة أخرى لا يتشكل المعنى إلا داخل منظومة من الاختيارات الأخرى أو من خلال أفق من هذه الاختيارات؛ وهو بهذا الوصف يصلح أداة لإدراك ما في الحقيقة الخارجية من تعقيد، وأداة لاختزالها. وعندئذ يكون النظر إلى العالم الظوهرى من خلال منظومة من المعنى تتحقق فيها الإمكانيات المفردة للمعنى. ومن ثم فإن الاتصال - على النقيض من الفهم العام للمصطلح - لا يستتبع مجرد نقل للمعلومة من طرف مشارك إلى آخر، ولكنه أحرى أن يستتبع تحقيق المعنى. ولا يمكن تعرف المعلومة في ذاتها إلا من خلال منظومة من المعنى لها وجود سابق، تضم المرسل لرسالة بعينها ومتلقيها كليهما. ولا يمكن لنقل المعلومة أن يحدث إلا عندما يحقق الطرفان كلاهما منظومة المعنى من خلال التفاعل بينهما.

ومع أن فالدمان يتبنى هذا الوصف العام فإنه يعده ناقصاً وغاية في التجريد. وهو يؤكد أن ما هو مفقود هو تضمن عملية الاتصال للموقف الإيديولوجي المحدد اجتماعياً. وهو يعتمد من أجل هذا التصحيح أو هذه الإضافة إلى لومان على نظرية الخطاب عند هابرماس. فالخطاب يشير - على

النقيض من النشاط الاتصالي، الذى يصف علاقة البشر بعضهم ببعض - يشير إلى علاقته بالمعايير التى تحدد النشاط الاتصالي. وعلى هذا يكون الخطاب شكلاً من أشكال الاتصال يصبح فيه نشاط الاتصال نفسه معضلاً. وهو بهذه المثابة ينطوى على شروط إمكانية الاتصال، كما أن تشويبه أو تحريفه يتضمن - فى نظر فالدمان - مفهوم الإيديولوجيا. ومن ثم فإنه يطور - على أساس من نظرية الاتصال - التعريف الآتى:

إن الإيديولوجيا هى تلك المنظومة من المعنى، التى تقوم مشتملة على تبريرها المعيارى للأشكال المسيطرة، المؤسسة فى الخطاب العقلانى.. ولكنها تعوق فى الوقت نفسه وبصورة منتظمة كل خطاب عقلانى حقيقى قد يضعها موضع التساؤل أو يحطمها (ص ٣٣).

إذن فما يقترحه فالدمان آخر الأمر لدراسة النصوص الأدبية هو منهج نقدى ينحو نحواً إيديولوجياً، فى وسعه أن يحلل الاستراتيجيات التى عن طريقها يتم إفساد الخطاب العقلانى أو تدميره أو تعزيزه فى عملية الاتصال.

ولكى ينجز فالدمان هذه المهمة فإنه يتجه إلى دراسة «المنظومة التوصيلية النصية». وهو كذلك يعتمد كثيراً - شأنه شأن المنظرين الذين سبقت مناقشتهم - على النظرية اللسانية وبخاصة على «نظرية النص» عند س.ى. شميت S.J. Schmidt، الذى يُعرّف النص بأنه شكل عام لتحول اللغة إلى فاعلية توصيلية اجتماعية. ومع ذلك فإن المشكلة فى أى تحليل لمثل هذه الفاعليات التوصيلية تتمثل فى أنه لا يمكن إنجازها على مستوى نفعى عيانى؛ فالدوافع والاستجابات الفردية فى النظرية المنهجية التى يتصورها فالدمان، إما أن تكون صعبة المنال أو لا يمكن التعويل عليها، وإما أن تكون بلا معنى. وإذا كان المؤلف والقارئ قد انتهى بهما الأمر إلى أن صاروا عنصريين تكوينيين داخليين فى النص، فإن قدرأ لا بأس به من التحليل سوف ينصرف إلى التفكير المجرد فى القارئ والمؤلف «الحقيقيين». باتخاذ منظومة المعنى

(Sinn-system) موضوعاً لدراسته: «إن موضوع التحليل الجمالي التوصيلي هو منظومة المعنى الجمالية، المتماثلة بنيوياً، التي تعد أساساً لكل حالة مفردة من حالات تحقق الاتصال عن طريق النص» (ص ٤٩).

ولكى يُشيد فالدما ن نموذجاً للاتصال يكون مناسباً لمنظومة المعنى هذه فإنه يحدد أربعة مستويات يحدث فيها الاتصال النصي: اثنان منها يقعان خارج النص؛ واثنان داخليان. والمستوى الأول يستتبع الاتصال النفعي؛ فهذا المستوى يشمل المؤلف والقارئ الحقيقيين، كما يشمل مقاصدهما وتوقعاتهما. والمستوى التالي يتشكل من الاتصال بين المؤلف والقارئ. ونحن في هذه الحالة نتناول المؤلف من خلال دوره في التأليف على نحو ما فهمه المؤلف والقارئ كلاهما، كما نتناول دور القارئ على نحو ما أدركه المؤلف والقارئ. وعلى النقيض، يهتم الاتصال الداخلي الأول بهذين الدورين على نحو ما يظهران في النص. وعلى سبيل المثال فإن راوى القصة، أو القارئ الذي يخاطبه الكتاب بصورة مباشرة، كلاهما يؤدي وظيفته في هذا النطاق. وأخيراً يحدد فالدما ن مستوى روائياً للاتصال، تنخرط فيه شخوص النص في النشاط الإيصالي. والبنية الكلية لهذا ملخصة في المخطط البياني في ص (٢٣٣). وتبرز في هذا المخطط على أقل تقدير ميزة الأحكام؛ فكل مستوى يعرض بنية متماثلة من الاتصال، والنتائج الأخيرة لكل اتصال أوسع نطاقاً (الأدب، النص، الحدث الروائي) يشكل العنوان العام لبنية الاتصال الفرعية التالية.

ومع ذلك فإن هذا النموذج يتعلق به في الوقت نفسه شيء مصطنع ومنفرد. وربما كان أكثر دلالة مع ذلك أن يقال إن استخدام هذا المخطط لا يضمن لنا حقاً أن نزداد معرفة بالاتصال النصي – أو بالأدب بوصفه إيديولوجيا. والواقع أن العينة التحليلية التي قدمها فالدما ن في الجزء الثاني من كتابه تبدو مؤيدة لأسوأ ما لدى المرء من شكوك. فهو في استخدامه

لنظريته في فحص قصة «رائد» A pioneer القصيرة، وهي حكاية عن تجربة الحرب كتبها النازي إرهارد ويتيك Erhard Wittek، لا ينتهي إلى نتائج خطيرة؛ فمعظم نتائجه إما أنه كان من الممكن التنبؤ بها من خلال نوعية الكاتب وانحيازه الإيديولوجي، وإما أنه كان من الممكن الحصول عليها عن طريق استخدام التقنيات الأولية لنظرية القص. وبعبارة أخرى فإن العنف النظرى البالغ فى النصف الأول من الكتاب يتعارض فى الواقع تعارضاً حاداً مع المكاسب الهزيلة فى النصف الثانى منه.

ولكن ربما أشار هذا القصور فى النظرية عند التطبيق إلى الصعوبة الكبرى التى واجهها أصحاب نظرية الاتصال الأدبى الطموحون. فمن جهة يمكن أن نجد مناهج متقنة، مثل منهج فالدمان، قد طورت من خلال فيض من المعارف المستقاة من مصادر فلسفية واجتماعية ولسانية. ولكن إذا كانت تعقيدات النموذج لا تتناغم على نحو فعال مع النص الذى اختاره مهندس المنهج، أصبح من حقنا التساؤل عن ضرورة هذا الجهد فى المقام الأول. ومن جهة أخرى لدينا خطة شتيرله لوضع «علم منهجى للادب»، التى لم تحقق إلا سلسلة من التخطيطات الأولية التى لا تتربط بإحكام، والتى شكل كل منها وطبق على المشكلة المعينة التى نوقشت فى مقال منفرد. ومع ذلك فإننا مع هذا الأسلوب من التناول الأكثر «عشوائية»، حتى وإن اعتمد على كثير من مجالات الاختصاص الأخرى، والأكثر إفراطاً فى المصطلحات، كثيراً ما نشهد إنجازاً لنتائج مثيرة. ولهذا فإن نظرية الاتصال بوصفها إطاراً لدراسة النصوص الأدبية تتلقى مراجعة مختلطة؛ فعلى الرغم من بعض إمكاناتها المهمة، لم تتقدم حتى الآن على أنها العلاج الشامل لآفات الدراسات الأسبق. ومع ذلك فقد أفادت فى أن تذكر أصحاب نظرية التلقى الألمان، العاكفين على الحكم على دراسة إنتاج النصوص ووصفها بأنها خليقة بأن تلقى فى صندوق قمامة التاريخ الأدبى - أن تذكرهم بأن التلقى ليس سوى جانب واحد من عملية أكثر تعقيداً وشمولاً.

## نظرية التلقي الماركسية

## نزاع الشرق والغرب

ربما انطلق أقوى نقد لنظرية التلقي من المعسكر الماركسي. وعلى الرغم من أنه لم يكن هناك افتقار إلى الاعتراضات عليها من جانب اليساريين في «الجمهورية الاتحادية» فإن النقد في جمهورية «ألمانيا الديمقراطية» كانوا على وجه الخصوص أسرع إلى الكشف عن وجوه القصور فيها والإضافات التي قدمتها على السواء. وعندما تصدى كل من ياوس وإيزر لتقويمات ألمانيا الشرقية لها، نشأ نزاع محدود، عُنّف فيه كل طرف من الطرفين الطرف الآخر لفهماته «الخاطئة»، الخاصة بالاستجابة الأدبية. أما النقد في جمهورية ألمانيا الديمقراطية فقد لاحت لهم نظرية التلقي في الغرب بصورة عامة بوصفها صدى لازمة في الدراسات الأدبية البورجوازية. وقد صيغ هذا الفرض في عدد من المقالات المهمة التي ظهرت خلال السنوات الأولى القليلة من السبعينيات في مجلة «أبحاث فيمارية» *Weimarer Beiträge*، وهي المجلة الأساسية في «ج.أ.د.»<sup>(\*)</sup> المختصة بالنظرية الأدبية والثقافية. وقد تكرر هذا كذلك في كتاب عنوانه «المجتمع - الأدب - القراءة: رؤية نظرية في تلقي الأدب» (gesellschaft-Literatur-Lesen: Literaturrezeption aus theoretischer Sicht) (١٩٧٣)؛ وهو كتاب يقدم البديل الألماني الشرقي لنظرية التلقي «البورجوازية». وقد وضع أصحاب هذه الرؤى، ومن بينهم نقاد بارزون في «ج.أ.د.»، أمثال روبرت فايمان Robert Weimann وكلاوس تريجر Claus Träger، ومنفرد ناومان Manfred Naumann - وضعوا نظرية التلقي في نهاية سلسلة من تطورات ما بعد الحرب المنهجية. وهم يؤكدون أن التوجه إلى التلقي كان علامة على إفلاس كل من الشكلائية القائمة بمعزل عن التاريخ، والبدايل البورجوازية للنهج الماركسي.

(\*) يشير المؤلف بهذه الحروف إلى جمهورية ألمانيا الديمقراطية (سابقاً) للاختصار (المترجم).



واعتماداً على دلالة نظرية التلقي من هذا المنظور، ربما أصبح من الميسور فهم حقيقة أن الهجوم الأساسي في «ج.أ.د.» كان موجهاً ضد يابوس أكثر منه ضد إيزر. ذلك بأن الأول لم يحدد على نحو أدق أزمة المناهج الغربية فحسب، بل شغل نفسه كذلك على نحو أكثر مباشرة بإعادة التاريخ إلى صميم الدرس الأدبي. أما إيزر، الذي ربما كان من الأيسر فهم خلفيته وميوله الظواهرية في إطار موروث يقوم بمعزل عن التاريخ، فقد كان النظر إليه في بداية الأمر على أنه مجرد استمرار لأستاذه إنجاردن. ومن جهة كان يابوس - بعرضه مسألة التلقي على أساس من التاريخ الأدبي - أكثر أهمية لدى «ج.أ.د.» وأكثر تهديداً لها في الآن نفسه.

### التلقي والتراث الماركسي

إن تأرجح نقاد «ج.أ.د.» في تناولهم يحتمل كذلك أن يكون نتيجة للدور الغامض، الذي قامت به مسائل التلقي في التراث الماركسي. ومن الممكن تمييز منظورين مختلفين يتعلقان بهذه المسائل في النقد الماركسي السابق. وأكثر هذين المنظورين نفوذاً لا يبالى بمسألة الاهتمام باستجابة الجمهور، إن لم يكن معادياً لها على نحو سافر. فالملاحظات المتعلقة بالأدب والفن، التي يمكن جمعها من كتابات ماركس وإنجلز، هي في الأغلب الأعم أخرى أن تتناول الثقافة من منظور الإنتاج، من أن تتناولها من منظور التلقي. والواقع أنه ربما وضعت الوثيقة الأكثر نفوذاً في الرؤية الماركسية للثقافة، تلك الوثيقة المتمثلة في مقدمة كتاب «إسهام في نقد الاقتصاد السياسي (١٨٥٩)» - وضعت الثقافة كلها في بنية فوقية تحدد القاعدة الاقتصادية. وعندما «يصل الأمر بقوى الإنتاج المادي في المجتمع إلى الدخول في صراع مع علاقات الإنتاج القائمة»، يتبع ذلك قيام ثورة اجتماعية إن عاجلاً أو آجلاً. ووفقاً للتفسير المتكرر لهذه المقدمة، يصبح الأدب - بوصفه شكلاً إيديولوجياً يصير الناس فيه على وعى بهذا الصراع ويقاثلون من أجله -

يصبح مجرد انعكاس لنظام اقتصادي أكثر أصالة أو يكون مشتقاً منه. إنه -  
بعبارة أخرى - نتاج القوى الاجتماعية، وليس واسطة للتغير الاجتماعي.

وفي وسع المرء، لكي يعارض هذا التفسير الضيق للأدب، أن يشير إلى  
فقرة أخرى في أعمال ماركس، يبدو أنها تشجع على الاهتمام بالتلقي. ففي  
مقدمة كتاب «نقد الاقتصاد السياسي» (١٨٥٧) يرسم ماركس مخططاً  
لبعض المشكلات العامة في تحديد القوانين القابلة للتطبيق في مجال تاريخ  
الثقافة. وهو يلاحظ، مستخدماً الأمثلة الإيضاحية من الفن الإغريقي ومن  
الملحمة الهوميروسية، أن وصف إنتاج هذه الموضوعات الثقافية يطرح على  
النظرية بضعة مشكلات.

إن المشكلة التي تواجهنا ليست على كل حال مشكلة فهم كيف  
أن الفن الإغريقي والشعر الملحمي الإغريقي يرتبطان بأشكال  
بعينها من التطور الاجتماعي، ولكن المشكلة تتمثل في أنهما ما  
زالا يمنحنا المتعة الجمالية، وأنهما يُعدّان من بعض الجوانب مثلاً  
معياريّاً لا يمكن اللحاق به (٤).

والحل الأولي والملتبس لهذه المسألة، الذي يقدمه ماركس - وهو أننا  
نتوحد مع اليونان القديمة ما دامت هي الطفولة «العادية» للبشرية - ليس في  
الواقع موضوع النظر هنا؛ فالمهم هو أن ماركس قد اعترف بشرعية الأسئلة  
المتعلقة بملاءمة إنجازات الماضي الفنية وتأثيرها.

هذان الموقفان المتعارضان من التلقي في كتابات ماركس قد أسهما بلا  
شك فيما برز من تأرجح في النقد الماركسي اللاحق. فعلى سبيل المثال يبدو  
أن جورج لوكاتش Georg Lukacs وفرانتس ميرنج Franz Mehring قد قللا  
من أهمية موضوعات التلقي. وعلى النقيض أكد برتولد بريخت Bertold  
Brecht مراراً وتكراراً أهمية استجابة الجمهور، خصوصاً في نظريته عن  
المسرح الملحمي. وتيودور أدورنو Theodor Adorno يعد الأثر الفني أمراً لا  
أهمية له، في حين أن فالتر بنيامين Walter Benjamin يصرف قدراً كبيراً من

الاهتمام - خصوصاً في مقالاته المتأخرة - إلى ما للأعمال الأدبية من تأثير. وفي إنجاز أقول إن التراث الماركسي لا يقدم أى رأى مُجمَع عليه فيما يتصل بمسألة التلقي.

وعلى هذا كان النقد فى «ج.أ.د» وريثاً لتراث ممتد من التراجع فى الفكر الماركسي المتعلق بالتلقي. وفي أعقاب الحرب مباشرة ترسخت جماليات «وصفية» روج لها فى صورتها الفجة زادنوف Zhdanov فى الاتحاد السوفيتى، وعلى نحو أكثر إتقاناً على يد لوكاتش - ترسخت بوصفها العقيدة الرسمية فى الشرق. وعلى الرغم من أن هذه النظرية فى الفن قد هيمنت على ثقافة «ج.أ.د» طوال العقدين الأولين من وجودها على الأقل، كانت هناك مع ذلك دوافع أخرى. وعلى سبيل المثال برر مفهوم التراث القومى عند لينين الاهتمام بالمسائل المتصلة بالتلقي. فلما كان كثير من أشهر الأعمال التى ترجع إلى الماضى الألمانى قد حُرِف واستُغل على يد النازى، فقد تمثل واحد من أهم الأعباء الملحة فى الجمهورية الجديدة فى إعادة النظر فى التراث القومى وتطهيره من ميراثه المتعلق بالجنح اليميني. أضف إلى هذا أن الصراع الإيديولوجى بين الشرق والغرب قد نُقل إلى المجال الثقافى فى شكل تنافس فى ادعاء التنزل من المواقف الأكثر تقدماً فى الموروث.

وقد كانت النتيجة ظهور اهتمام بمعن بالموروث (Erbe) فى بعض الأحيان؛ وهو ضرب من الانهماك لم يكد يضعف عبر السنين. ومع ذلك فقد أدى هذا الاهتمام على نحو طبيعى حقاً إلى أفكار تتعلق بالطريقة التى تكتسب بها النصوص «الحياة» بمعزل تماماً عن كيانها الوصفى. وبعبارة أخرى اشتمل تناول مسائل الموروث على قبول ضمنى لإشكالية تتعلق بالتلقي. وقد تعزز هذا المنظور خلال الستينيات بتقديم مفهوم «مجتمع الأدب» - Literaturschaft. وهذا المصطلح الذى كان استخدامه الأصلى على يد يوهانيز.ر. بيشر Johannes R. Becher أول وزير للثقافة فى «ج.أ.د»، إنما جاء ليبدل

على تعاون وتبادل في التفكير بين المؤلفين والنقاد والجمهور؛ أى على شبكة الاتصال التي تميز الحياة الأدبية الاشتراكية عن نظيرتها البورجوازية.

### التوفر على أساس ماركسي

على الرغم من الأهمية العملية للتلقى في الحفاظ على «الموروث» وفي تشكيل «مجتمع الأدب» فليس من الدقة حقاً تصوير نظرية «ج.أ.د» على أنها «سابقة» على النقد الغربي في هذه المنطقة خلال الستينيات. إن إثارة يابوس الاستفزازية لم تكن لتكون على ذلك القدر من الاستفزاز حقاً لو أن نقاد «ج.أ.د» كانوا من قبل قد تناولوا على نحو مرض الموضوعات التي أثارها. وربما كان جانب من القسوة البادية التي هوجم بها موقفه قد صدر عن شعور بأن النقاد الماركسيين كان ينبغي لهم أن يكونوا قد درسوا هذه المسائل منذ زمن أبعد كثيراً. كذلك ربما رجعت حدة التصدى إلى الآثار الباقية لـ «حرب النقد الباردة»؛ لأنه خلال العقد ونصف العقد الأولين من نشأة «ج.أ.د» غالباً ما اتهم أى منهج بينه وبين النظرية الغربية شبه وإن كان طفيفاً بأنه متفسخ أو مثالي أو إمبريالي.

وبالوقوف على تاريخ حرب النقد الباردة هذا يصبح من الأسهل فهم السبب فيما وُجّه إلى يابوس من تعنيف لقصور معرفته بالماركسية. ذلك بأنه يبدو في محاضراته التي ألقاها في كونستانس كأنه يشفق قدراً جيداً من معرفته بالنظرية الماركسية من مصادر ثانوية مشكوك فيها، بل إن النسخة المراجعة لكتابه في عام ١٩٧٠ تقف شاهداً على تبسيطات مخلة واسعة النطاق وفجوات هائلة. ثم إن إنزاله الماركسية منزلة أدنى من نموذج التفسير التاريخي الوضعي، وذلك في مقالته عن «النموذج» في عام ١٩٦٩، لم يكن كذلك مهياً لكسب أصدقاء من الشرق. «إن يابوس في مجمل منطلقاته» - على نحو ما يشير كارلهاينز بارك Karlheinz Barck في كتابه «المجتمع - الأدب - القراءة» - «يحدد في إيجاز وبساطة نظرية الأدب الماركسية بأنها

علم الاجتماع السوقي» (ص ١٤٠). أما أولئك المنظرون الذين يقفون خارج نموذج علم الاجتماع الماركسي الذي فهمه فهمًا عقدياً (دجماطيا) – مثل بنيامين أو فرنركراوس Werner Krauss – فهم يعدون مجرد استثناءات من المعيار التقليدي. وعلى الرغم من أن بعض نقاد «ج.أ.د» قد سلموا على نحو خادع بأن تصوير ياكوس للنقد الماركسي السابق ينطوي على بذرة من الحقيقة، وعلى الرغم من أن بعض الألمان الشرقيين لا بد أن يكونوا قد رحبوا بالفرصة المتاحة لعرض هذا النقد على نحو أكثر صراحة، فإن الطريقة التي عومل بها ماركس والتراث الماركسي لا بد أنها بدت جائرة. وربما لم يكن ياكوس مستأنفاً للموقف المضاد للشيوعية في النظرية الأدبية، على نحو ما يعلن واحد من اليساريين من ألمانيا الغربية<sup>(٥)</sup>، ولكن اعتراضه على علم الأدب من المؤكد أنه قرئ قراءة صحيحة في الشرق على أنه هجوم على بعض جوانب النظرية الماركسية كذلك.

ولم يكن أحد المآخذ الرئيسية التي قدمها علماء «ج.أ.د»، متذرعين فيه بأحادية النظرة في جماليات التلقي – لم يكن منفصلاً عن هذا الهجوم الملحوظ على الموقف الماركسي. فعندما اتهم ياكوس بأنه «يجعل مجال الاستهلاك الأدبي مطلقاً» (فايمان Weimann ص ٢١)، أو بأنه – على الأقل – قد أغفل الجدل بين الإنتاج والجوانب الفعالة في العملية الأدبية، لم يكن الأمر مجرد قصور أو خلل في نموذج ياكوس؛ فعنف الاعتراضات يشير إلى أن الأمور الإيديولوجية كانت في الحسبان كذلك؛ ذلك بأن الانتقال المقترح في النظرية من الإبداع أو الوصف إلى التلقي يمكن في الآن نفسه أن يُقرأ على أنه هجوم على أولوية الإنتاج في نظرية ماركس العامة. وهكذا كان من الممكن النظر إلى «نموذج» ياكوس الجديد على أنه هجوم على أسس النظرية الماركسية.

وقد كان الدفاع عن سلامة الموقف الماركسي يقضى أولاً بمراجعة ما كان ماركس أن يقوله في هذا الشأن. فالعلاقة بين الإنتاج والتلقي قد حددت على نحو محكم على يد ماركس في «المقدمة» التي كتبها لكتاب «نقد الاقتصاد

السياسي». وتبعاً لذلك فإن النموذج الماركسي المضاد لنظرية التلقي البورجوازية، الذي أنجزه ناومان، يبدأ من هذا الطريق. فالإنتاج والاستهلاك تجمع بينهما في وصف ماركس علاقة جدلية؛ ويمكن أن يقال إن كلا منهما «ينتج» الآخر. والإنتاج «ينتج» الاستهلاك بطرق ثلاثة: بإعداد الشيء للاستهلاك؛ وتحديد الطريقة التي يتم بها الاستهلاك؛ وبخلق الحاجة إلى الاستهلاك لدى المستهلك. «فالإنتاج - وفقاً لهذا - لا ينتج موضوعاً للذات فحسب، بل ينتج ذاتاً للموضوع كذلك». والاستهلاك يحدد - في دوره - الإنتاج في مجالين: إنه يكمل دائرة الإنتاج، ومن ثم يخلق - بمعنى ما - الإنتاج، كما يقدم الآلية اللازمة لإنتاج جديد في تنظيم حاجات المستهلكين. ومع أن هذين اللونين من النشاط «ينتج» أحدهما الآخر فلا ينبغي التسوية بينهما؛ فالإنتاج - عند ماركس - هو «نقطة الإنطلاق إلى التحقق»، وهو - من ثم - «العنصر المهيمن» في العملية برمتها. ذلك بأن الاستهلاك قد فهم على أنه «عامل داخلي في النشاط الإنتاجي»، وأنه بهذه المثابة يخضع «للفعل الذي تنحل فيه العملية برمتها آخر الأمر» (الإيديولوجيا الألمانية، ص ١٣٣-٤).

والآن، فإن تطبيق خطة كهذه على الفن أو الأدب لابد أن يتم بمنتهى الحذر؛ فوجوه التماثل السطحي بين الإنتاج العام والإنتاج الثقافي تؤدي لا محالة إلى ألوان من التشويه، كما أن ناومان يبدو متنبهاً إلى مخاطر الانتقال الإجمالي من الاقتصاد إلى الفن. ولذلك فإنه يميز بين إنتاج الفن (Kunstproduktion) والإنتاج الفني (Kunstlerische produktion)؛ فالمصطلح الأول يشير إلى النشاط الفني بوصفه منتجاً لمنتج مادي، أي لسلعة قابلة لأن تباع وتشتري في السوق؛ والمصطلح الآخر يدل على النشاط الخاص لدى الفنان لخلق عمل فني؛ وهو ما يمثل الإسهام غير المادي في هذا الفرع من عملية الإنتاج. وبطبيعة الحال لا ينبغي أن يوحى هذا التمييز بأن أحد الشكلين من الإنتاج لا صلة له بالآخر، بل على النقيض؛ فهذان الجانبان يمثلان مكونين متضافرين في عملية مفردة؛ وهما لا ينفصلان إلا بتجريدتهما من

الإنتاج نفسه. والخاصية الفنية، كائناً ما كان تعريفها في مجتمع بعينه، لا تترأى إلا في الموضوع الفني، في حين أن إبداع الفن للسوق الرأسمالية سيؤثر لا محالة على شكل الفن ومحتواه. ومع ذلك فإن المهم بالنسبة إلى هذين الجانبين من النشاط الفني كليهما هو أن الإنتاج هو الصفة الغالبة. ومن هنا يشير ناومان - حتى على المستوى غير المادى - إلى ملاحظة ماركس أن «الموضوع الفني يخلق جمهوراً يتمتع بذوق فنى وتكون له القدرة على الاستمتاع بالجمال» (الإيديولوجيا الألمانية ص ١٣٣). وفي هذا النموذج يظل لتأثير الفن وتلقيه، وإن كان لهما أهميتهما، وكان لهما تأثيرهما المطلق على الإنتاج - يظل لهما دور ثانوى.

### النزعة النسبية والتلقي

من الممكن كذلك الاعتراض على موقف ياوس «الأحادى النظر» بطريقة مختلفة. ذلك بأنه إذا ما استخدم مخطط القاعدة والبنية الفوقية الأكثر تقليدية، صار من الممكن فهم ظهور نظرية التلقي نفسها على أنه مجرد مظهر لمجتمع يهتم بالمستهلك. ومن هذا المنظور يبدو أن ياوس وآخرين قد أخطأوا التفكير فيما يتصل بجوهر المشكلة عندما جمدوا قيمة عملية استهلاك الفن. ولكن إذا كان ياوس فى إهماله الإنتاج قد خدعته المظاهر، فإن أحادية النظر الناتجة عن ذلك عنده قد أسهمت هى كذلك فيما عدّه معظم المراقبين فى «ج.أ.د» خداعاً يشمل حركة التاريخ. ذلك بأن واحدة من أكثر النقاط مثاراً للاعتراض من قبل النقاد الشرقيين(\*) فى صياغة ياوس لنظرية التلقي تمثلت فى ميل هذه الصياغة إلى إضفاء الطابع الذاتى على التاريخ.

وفى ضوء ما سبق ذكره من نقد حول مطلب ياوس فى «تشيبى»(\*\*) الأفق ربما بدا ذلك الاعتراض غريباً. ولكن عناية الماركسيين هنا كانت منصبة على مفهوم التاريخ عنده، المتأثر بالنزعة التفسيرية (الهرمنيوطيقية)، أحرى

(\*) المقصود هم نقاد ألمانيا الشرقية فى ذلك الوقت. (المترجم).

(\*\*) أى تحويل الأفق إلى كيان موضوعى؛ إلى «شئ». (المترجم).



منها على بقايا الموضوعية غير الصريحة. وفي هذا السياق يُستشهد في الأغلب الأعم بالاعتباس الذي أخذه ياكوس من ر.ج. كولنجوود R.G.Gollingwood «إن التاريخ ليس سوى تمثيل للفكر السابق في عقل المؤرخ»<sup>(٧)</sup>. وهذه العبارة قد استخدمت في سياقها لمعارضة تنوع أساليب أصحاب النزعة التاريخية في التأليف التاريخي، ولكن دورها يتمثل - كما يلاحظ نقاد أمثال فايما وبارك - في جعل التاريخ يعتمد كلياً على مدركات الفرد. وينكر ياكوس - من خلال تأسيسه التاريخ على ما هو مدرك إدراكاً ذاتياً وحده - الأساس الموضوعي لتقويم الأحداث التاريخية. والواقع أن الحادثة ذاتها لا يمكن أن تصبح مثيرة ereignishaft في هذا المشروع الذي ينزع إلى الذاتية إلا لأنها تعرف على ما هي عليه. وهنا يذهب فايما إلى أن ياكوس قد طرح مجرد بدائل زائفة. ذلك بأن الاختيار ليس بين تقديس التاريخية للواقعة الوضعية، ونموذج نظرية التلقي التفسيرى، ولكنه أخرى أن يكون بين الموضوعية الزائفة والذاتية من جهة، و«الموضوعية الصحيحة في الفكر التاريخي»، التي تكشف عن الظواهر وتربط بينها «بوصفها فعلاً متصلاً في حقيقة حركتها»، من جهة أخرى. (فايما، ص ٢١ - ٢).

والمشكلة التاريخية الثانية، التي نشأت عن مفهوم للتاريخ مأخوذ من مجال التلقي، تتعلق بالميل المزعوم تجاه إسباغ النسبية على الظواهر الأدبية. وقد سارع النقاد في «ج.أ.د» إلى بيان أن نموذج ياكوس التفسيرى، شأنه شأن نموذج جادامر، لا يشتمل على أى آلية لتقويم الأحكام السابقة ولا استبعادها - من ثم - بوصفها غير صالحة للنظر في العمل. وإذا أردنا مثلاً متطرفاً فإن النظرية الأدبية النازية يمكن أن تكون جزءاً من التراث بالقدر نفسه الذي تكون به أى نظرية أخرى. ولكن نقاد ألمانيا الشرقية ربما سعوا للحصول على بعض الوسائل لتجريدتها من صلاحيتها. ومع ذلك فإن جوهر العمل، وفقاً لنموذج ياكوس التفسيرى، يتمثل في تلقيه؛ ففيما يبدو ليس هناك مبدأ

للمبدأ metaprinciple (أو أساس موضوعي) لتقويم التقويم، وكل الأحكام السابقة قد تبدو مشاركة على السواء في تشكيل جوهر العمل المتغير على الدوام. ويجمل فايماي هذا الاعتراض في السؤال الآتي: «كيف يستطيع مؤرخ الأدب أن يجعل من معايير الزمن السابق له حقيقة تاريخية دون أن يضفي في رأس طابع النسبية على موضوعية العمل وعلى علاقته التاريخية الخاصة به؟» (ص ٢٨). ووراء هذه النسبية يبصر فايماي بياوس وهو يكشف عن مزية حديثة للضرورة التاريخية؛ فهو يستبين وراء هذه النظرة مفهوما زائفا وسطحيا للديمقراطية البرلمانية. وعلى حين أنه كذلك قد يدعم حرية الكلام أو مناهضة الفاشية، هذه المناهضة المتضمنة في السماح بالتعبير عن وجهات نظر الجماهير التي أهملت في السابق، فإنه لا يريد أن يعزز هذه الديمقراطية السطحية (المتلفعة بالنسبية) على حساب «وحدة الموضوعية والتقويم».

### مواطن القصور في الاتجاه الاجتماعي

ومهما يكن من شيء فإن أكثر النقد في «ج.أ.د» شيوعا يتعلق بافتقار النماذج التي طورتها مدرسة كونستانس إلى التأسيس الاجتماعي. وعلى سبيل المثال يرى باري أن جوهر نظرية إيزر في الاتصال يتمثل في إضفاء طابع الخصوصية على عملية القراءة، وأنها بمثابة الديمقراطية البورجوازية تمنح القارئ حرية زائفة للاختيار، في الوقت الذي تهمل فيه محددات التلقي الاجتماعي الحقيقية.

في وسع المرء أن يفسرها (أي نظرية إيزر في الاتصال) بوصفها شرحا لحرية الرأي البورجوازية، قائما على جماليات التلقي؛ فهي تمنح القارئ في سماحة الحق في تشكيل معاني النصوص الأدبية، كما لو لم تكن هناك إيديولوجيا للطبقة الحاكمة، أو وضع اجتماعي للتلقي تحدده هذه الإيديولوجيا. (المجتمع، ص ١٢٧).

وعلى ذلك فإن سعي إيزر للتغلب على ثنائية الذات - الموضوع هو بحق

تجنب للمسائل الاجتماعية المتعلقة بالقراءة . وهو لا يستطيع أن يذيع عالماً من الأفكار مجاوزاً الذات والموضوع إلا عن طريق تشبث القراء « فى شكلها الفردى »، وعن طريق إهمال « وظيفتها فى تشكيل المجتمع » ( المجتمع، ص ١٢٨ ).

ولكن ياوس، مرة أخرى، هو المنظر الذى كان أكثر معارضة لـ « ج.أ.د » وأكثر استهدافاً للمعارضة هناك . وكانت الاعتراضات الموجهة إلى عمله بسبب قصور النظرة الاجتماعية فيه تتركز على الدوام فى منطقتين مترابطتين . أولاً؛ وعلى غرار النقد الموجه إلى إيزر، أشار نقاد ألمانيا الشرقية إلى المفهوم الفردانى للقارئ، أو إلى الأسس المعيارية فى مناقشته للجمهور القارئ . فقارئ ياوس، فيما يلاحظ كلاوس تريجر، مع أنه ربما كان نشطاً فى الاشتغال بالنصوص الأدبية، لا يبدو مشاركاً فى صنع التاريخ :

إن القارئ يقف فى العراء، إذا جاز التعبير؛ ولأنه يفهم على أنه مجرد « قارئ فرد » فإنه لا يعد قوة دفع تاريخية... والتسليم التام بتاريخانية الأدب بوصفه قوة بناءة من الناحية التاريخية، يتصاعد لينعقد فى شكل نظرية هى صحيحة فى ذاتها، ولكنها غير قادرة على إنجاز أى شئ. ( تريجر، ص ٢١ ).

وعندما يلجأ ياوس إلى جملة من القراء يلوح النقص نفسه؛ ففى خلال معظم الحقبة الزمنية الحديثة يمكن التمييز بين عدة جماهير مختلفة على نطاق واسع فى تعلقها بأنماط مختلفة من الأدب . ولكن ياوس يخفق على نحو متكرر فى أن يحدد وجوه التمايز على أساس من الطبقة الاجتماعية أو الأصل الاجتماعى . إذن فالجمهور الذى يشير إليه ياوس، شأنه شأن القارئ، ليس أكثر من صيغة مثالية تسمح له بالروغان من الموضوعات الفاصلة، المتعلقة بالوظيفة الاجتماعية . وفى هذا السياق خطأ نقاد « ج.أ.د » ياوس لإخفاقه فى أن يأخذ فى نموذج الخاص بتاريخ الأدب دور المجتمع فى حسابانه . ثم إن محاولته لربط تاريخ الأدب بالتاريخ العام من خلال مفهوم وظيفة الأدب البناءة

من الناحية الاجتماعية قد اتضح قصورها؛ وذلك لأن تجربة القارئ أو الجمهور تظل - حتى وإن أثر فيهم كذلك العمل الأدبي - مستوعبة في حدود المجال الأدبي. وعلى غرار هذا فهم أفق التوقعات على نطاق واسع بوصفه بنية تصويرية أدبية داخلية.

وتصنيف بارك لمشكلة ياوس يشتمل على جوهر اعتراض «ج.أ.د.»:  
لا وجود للجمهور إلا في ذاته وبذاته؛ والخاصية التي تميز هذا الجمهور هي كونه متلقياً للأدب لا غير. وهو يؤدي بهذه الخاصية وحدها، التي تتمثل في «أفق للتوقعات» يتم فهمه على أساس أدبي على وجه الحصر، لا على أساس اجتماعي - يؤدي وظيفته بوصفه الوسيط الذي يشكل تاريخانية الأدب. (المجتمع، ص ١٣٦).

أو لنقل مع تريجر في تلخيصه: «إنه على الرغم من كل الافتراضات المتعلقة بموضوع التأثير فإن تاريخ الأدب، حتى وإن فهم بهذه الطريقة على أنه تاريخ التلقي، يظل ذاتياً immanent» (تريجر، ص ٢١).

#### دفاع وهجوم مضاد

إن إجابات ياوس وإيزر لا تعرض لهذه الاعتراضات إلا بطريقة غير مباشرة. وعلى سبيل المثال يسلم ياوس بأن التلقي وحده لا يمكن أن يستخدم لإعادة بناء التاريخ الأدبي؛ فلا ينبغي الصعود به إلى مكانة «النموذج المنهجي المكتفى بذاته». ولكن هذا التسليم الظاهري بنقد النظرة الأحادية قد أعقبته عبارة تثير المشكلة نفسها في شكل آخر:

إذا كان قد صار من غير الممكن تحديد الأساس التاريخي للعمل الفني لدينا مستقلاً عما له من أثر، وإذا كان قد صار من غير الممكن تحديد المآثور من الأعمال مستقلاً عن تلقيه، بوصف هذا التلقي تاريخاً للفن، فعندئذ لابد لجماليات الإنتاج والوصف

المصطلح عليها أن تؤسس على جماليات للتلقى<sup>(٨)</sup>. (التأكيد من عندي) (\*).

ومع ذلك فالموضوع يتعلق على وجه التحديد بقابلية النموذج المتصل بالتلقى لمعالجة العلاقة بين الإنتاج والاستجابة، دون تشويه للعملية الفنية. أما فيما يختص بالاعتراض الذي أثاره الألمان الشرقيون من أن النتيجة الحتمية لإسباغ المزية على التلقي هي إضفاء الذاتية على التاريخ الأدبي وجعله نسبياً، فلم يكن لدى ياوس ما يرد به سوى القليل. وهو بدلاً من ذلك يستخدم هو وإيزر كلاهما استراتيجية الهجوم على منظري «ج.أ.د.»، لما في عرضهم من ألوان التضارب ووجوه القصور؛ وكلاهما يلفت النظر إلى تناقض مزعوم بين منح التلقي الصلاحية، والاحتفاظ مع ذلك بفكرة الانعكاس (Widerspiegelung). ويذهب إيزر إلى أن وظيفة الأدب المعروفة بالمحاكاة لا يمكن التوفيق بينها وبين المهمة التربوية التي تعزوها «ج.أ.د.» إليها.

عندما يفترض في القارئ أنه قد تعلم أن يكون شخصاً لم يكنه بعد، فإن الأداة الوسيطة التي يمكن أن تعزز هذه العملية لا يمكن أن تكون هي التصوير (Abbildung) لعلاقاته المعينة. إنه لا يتعلم إلا عندما يحدث له حادث. ولكن لكي يتخلص المرء من هذا الحادث، فإنه يحتاج إلى أكثر من تصوير العلاقات الحقيقية<sup>(٩)</sup>.

ويسجل ياوس هذا التناقض نفسه ويرتد به إلى «حيرة مثالية» تتمثل في كتابات ماركس نفسها. وهو إذ يقتبس الفقرة ذاتها من مقدمة «كتاب نقد الاقتصاد السياسي» التي استخدمها ناومان، يؤكد أن فكرة ماركس عن العمل الفني في أنه يخلق لدى الجمهور حساً للجمال، تتعارض مع أي نظرية ممكنة في الانعكاس:

(\*) العبارة لمؤلف الكتاب. (المترجم)

المشكلة هي أن العمل الفني لا يستطيع أن يحدث حاجة كانت أصلاً غائبة حقاً لدى الجمهور الذي يتعين على العمل الفني أولاً أن يخلقه إذا لم يكن للجمال من وظيفة سوى النسخ بطريقة تتفق والفلسفة المادية(\*) . والنموذج الجمالي في جدل الإنتاج والاستهلاك عند ماركس يتضمن أن الجميل له وظيفة متعالية (مثالية) (١٠) .

وعندما يعود ياوس إلى تعليق ماركس في «المخطوطات الفلسفية الاقتصادية» لعام ١٨٤٤ ، المتعلق بقابلية الكائن البشري للإنتاج وفقاً لقوانين الجمال ، يجد أسلحة أوفر لإدانة المثالية :

إذا كان العمل الفني الجميل يحدث حاجة جديدة لم توجد بعد ، فإنه لا يمكن أن يكون نسخة من الأشياء التي لها في الوقت نفسه وجود مادي سابق ، فضلاً عن أن يكون من الممكن أن تستخرج قوانين الجمال مما له وجود مادي سابق . (الحيرة ، ص ٢٠٣) .

وفي وسع النقاد الماركسيين أن يهاجموا في سر هذه العبارة الأخيرة بالسؤال عن الشيء الذي يشعر ياوس أننا نشق منه أفكارنا عن الجمال إذا لم يكن هذا الشيء «حاضراً من قبل حضوراً مادياً» . ولكن الصعوبة الأساسية لدى ياوس وإيزر كليهما تتمثل في مفهومهما المسرف في الآلية للانعكاس على أنه «نسخ» دقيق للحقيقة المادية . ولم يكن حتى أكثر المنظرين الماركسيين انخراطاً في العقيدة (الدجماطية) قادرين على مشايعة مشروع كهذا المشروع . وكونه قد نسب هنا إلى مبدأ في النظرية الماركسية ، حتى وإن لم يكن ذلك إلا لأغراض هجومية ، يبدو مضللاً على أقل تقدير . فإذا نحن فهمنا الانعكاس الأدبي بطريقة أكثر صقلاً بعض الشيء – لنقل مثلاً بوصفه امتلاكاً للحقيقة أو توسيعاً لنطاقها عن طريق الخيال الفني – كان من الصعب

(\*) المقصود هو المادية الجدلية ، حيث المادة سابقة على الوعي ومولدة له . (المترجم) .

علينا أن نرى أين تكمن المشكلة.

والواقع أنه من الأسر تعيين التناقض هنا في محاولة أصحاب نظرية التلقي الغربيين استبعاد الانعكاس كلية من مشروعهم النظرى.

ذلك بأن الانعكاس، على الرغم من الهجمات التى وجهت إليه عملياً من كل الاتجاهات الفلسفية والجمالية فى القرن العشرين، قد أثبت على نحو مذهل قدرته على مقاومة الهجوم. وربما كان أكبر مصدر لقوته هو أن معارضيه مضطرون للتسليم بشئ من الصلاحية له حتى وهم يهاجمونه. ومهما يكن من إقناع فى الحجة التى يقدمها المرء لدحض الانعكاس أو إضعاف الثقة به، فإن الحجة ذاتها لم تكن لتكتسب القوة دون افتراض أن كلماتها وجملاًها تعكس - بمعنى ما - واقعاً فعلياً، أى حقيقة ما، يبدو على الأقل أن الكلمات والجمال لا تنتمى إليها. وفى اختصار، تقع الحجج المضادة للانعكاس لا محالة فى التناقض مع نفسها؛ وصياغات يابوس وإيزر غير مستثناة. والواقع أنه من الصعب تصور كيف يمكن للأدب أن يكون بناء من الناحية الاجتماعية، أو كيف يمكن له أن يتيح لنا أن نتصور عالماً مختلفاً عن عالمنا، إذا ما أنكرت وظيفة المحاكاة برمتها. وبعبارة أخرى ربما لم تكن نظريات إيزر ويابوس فى مأمن من «التناقض» الذى وجداه - على نحو ما يفترضان - فى نظرية التلقي الماركسية.

والنقطة النظرية الرئيسية الأخرى فى استجابة يابوس وإيزر لها دلالات سياسية إضافية، كما أنها تتعلق بـ «الحرية» المتاحة للقارئ فى تشكيل معنى النص. وكلا الأمرين يشير على وجه الخصوص إلى الدلالات الضمنية لمفهوم المعطى السابق للتلقي Rezeptionsvorgabe الذى ورد فى كتاب «المجتمع - الأدب - القراءة» ليشير إلى العناصر «المعطاة» فى نص ما، قبل أن تبدأ عملية التفسير. والمشكلة التى يلاحظها يابوس وإيزر هى أن هذا المصطلح يُستخدم ليحد من إمكانات تفسير عمل بعينه. وهذا معناه أنه يقوم عائقاً دون حرية القارئ فى إنتاج المعنى من خلال تفاعله مع النصوص. وعندما تقتصر



«المعطيات الخاصة بالتلقي» مع «طرق التلقي الاجتماعية»  
gesellschaftliche Rezeptionsweisen التي تحدد استجابة القارئ خلال  
التكيف التاريخي والاجتماعي والأدبي، فإنها تنحو إلى تقييد القارئ فلا  
تسمح بأي تنوع في الاستجابة.

من هنا فإن ياكوس وإيزر يذهبان إلى أن نظرية التلقي في «ج.أ.د.» تذيب  
نموذجاً امثالياً للقراءة ينفي على نحو مؤثر الدور التحريري الأصيل للأدب.  
ولما كانت وظيفة التحرير على المستوى العلاجي في المخطط العام للقراءة عند  
إيزر محمولة على قابلية القارئ لأن «يمارس حياة أخرى» في أثناء عملية  
القراءة، فإن إيزر يشعر بأن مشروع «ج.أ.د.» يعوق - على نقيض مشروعه  
الخاص - قضية الحرية.

من هنا فإن السؤال هو: إلى أي مدى يجب على نظرية في  
القراءة تهدف إلى الائتلاف مع النظام - مهما يكن هذا الائتلاف  
جديراً بالإطراء إذا كان هو الائتلاف الصحيح - أن تتداخل في  
هذه العمليات... إن إنتاج «طريقة اشتراكية في القراءة» يتطلب  
التمثل الذاتي للمعايير الاجتماعية الصحيحة، حتى تستطيع  
الذات أن تتكيف مع المجتمع. («في ضوء النقد»، ص ٣٣٩).

كذلك يلاحظ ياكوس قوة راعية وموجهة خلف نظرية ألمانيا الشرقية، مبرراً  
«نوعاً من سوء الظن فيما إذا كان القارئ الاشتراكي ناضجاً حقاً بما يكفي».  
وفي رأيه أن دور المعطى السابق للتلقي Rezeptionsvorgabe هو في أن  
يستبعد المبهمة، وأن يدفع القارئ - من ثم - إلى فهم النص فهماً «صحيحاً».  
ومع أن ناومان يسمح في بعض الأحيان بـ «طرق مختلفة حقاً» لتحقيق  
العناصر «المعطاة» من أجل التلقي، فإن القارئ لا ينشط إلا إلى الحد الذي  
يصل عنده إلى تفسير «اشتراكي» («الحيرة»، ص ٢٠٣ - ٤).

ولا شك في أن ياكوس وإيزر على حق في رصد هاتين اعتماداً نموذج «ج.أ.د.»

الأكبر على البنيات المتعينة، بل ربما كانا على صواب في تفسيره (أى هذا النموذج) على أنه علامة على مجتمع هو أقل تسامحا، على الرغم من أن هناك الشئ الكثير الذى يدعو إلى التسليم بصحة ما تذهب إليه ألمانيا الشرقية من أن نظرية التلقى البورجوازية نظرية ديمقراطية زائفة. ولكن فى الوقت الذى تبودلت فيه كل الطعون، ما زالت مشكلة ما يتطلبه النص وما يقدمه القارئ قائمة. وكما رأينا من قبل فى منهج إيزر، وعلى الرغم من الحرية الظاهرية الممنوحة لقارئ «نشط»، تحدد التفسيرات الفعلية من إمكانيات التحقق العياني. ويُلَمَع إيزر كذلك إلى أن هناك طريقة صحيحة لقراءة النص، وأن صحتها تملئها البنيات الماثلة هناك. ولم يكن إيزر أو ياكوس أو أى مُنظر ألماني غربي للتلقى ليرغب فى الاستغناء عن كل القيود المفروضة على إنتاج المعنى من جانب النص. وكون الألمان الشرقيين يدافعون علانية عن مبادئ التعيين فى نظريتهم إنما يمثل فرقاً فى الدرجة أكثر منه فى النوع.

والواقع أن التجاء النقاد الشرقيين إلى المعايير الضمنية للقارئ الاشتراكي أو لوجهات النظر المادية فى التاريخ هو - بمعنى ما - ما يخلصهم من المعضلة الأساسية التى يواجهها الغربيون. ذلك بأنه بدون نموذج للمجتمع أو للتاريخ فإن أنصار التلقى غير الماركسيين يحملون مشقة تمهيد الطريق بين النسبية الكاملة والاعتراف غير المحص بالتراث. والمؤكد أن المشكلة الأساسية التى لاحظناها فى مفهوم ياكوس لافق التوقعات هى أنه ما من سبيل هناك إلى «تشبيته» على أسس اجتماعية أو تاريخية دون أن يتعارض مع المبادئ الملزمة له، القائلة بالنسبية، التى تبناها ياكوس من هرمنيوطيقا جادامر. وأى بيان يصدر عن بنية التوقعات فى حقبة ماضية إنما يتضمن أحكاما شكلتها النظرية كما شكلها التراث، بل إن التسليم بالطبيعة النسبية لأى منظور تاريخي يستتبع طرح فروض تتعلق بالعملية التاريخية وبقابليتنا لفهمها. وليست المشكلة هنا حقا فيما إذا كانت التفسيرات الماركسية للماضى أصح أو أدق من غيرها؛ لكونها تدعى أنها نشأت أساسا عن التفاعل المادى الملموس مع

العالم (أى عن الدربة Praxis)؛ فالمهم أن أية نظرية من جملة نظريات التلقى المختلفة لا يمكن أن يكون لها دور ما لم تتأسس على بعض الفروض التاريخية. وهذه المسألة الدقيقة لم يواجهها حقاً لا ياوس ولا إيزر فى ردهما على منتقسيهما فى «ج.أ.د». ومن ثم فإنه على الرغم من أن الجانبين كليهما قد أعلننا ضمناً الهدنة فيما بينهما من صراع فى السنوات الأخيرة، ما زالت المسائل التى شكلت النزاع بمنأى عن الحل.

### نظرية التلقى التجريبية

### الاستجابات الفعلية للنصوص

إن وقف إطلاق النار فى المناظرة بين الشرق والغرب(\*) لم تعن أن منظري «ج.أ.د» قد كفوا عن أن يشغلوا أنفسهم بمسائل الاستجابة والتأثير، بل الأمر على النقيض؛ فالدراسات المتعلقة بالتلقى - عملياً ونظرياً - كانت رائجة فى الشرق رواجها فى الجمهورية الاتحادية. ولم يقتصر الأمر على ما حملته مجلة أبحاث فايمارية من مقالات مهمة تدور حول موضوع نظرية التلقى؛ فإن أحدث مؤلف نظري صدر لباحثين من «ج.أ.د» فى أكاديمية العلوم ذات المكانة المتميزة يؤيد دمج الجوانب الوظيفية للأدب فى مفهوم «الانعكاس» الذى مازال مقدساً حتى اليوم<sup>(١)</sup>. وعلى الرغم من الطبيعة العملية لهذا الاندماج القسرى، فإن هذا المسعى يشير على الأقل إلى الجدية التى ظلت تتسم بها معارضة نظرية التلقى فى المعسكر الماركسى.

ولكن فى صحبة هذا الاهتمام بالتلقى كان هناك اهتمام كذلك بتصوير الوضع الاجتماعى للقارئ على نحو أكثر دقة. وقد شغلت واحدة من أوسع الطرائق ذبوعاً فى تناول هذه المشكلة دراسات قامت على مادة جمعت من عمليات مسح أو من مصادر إحصائية أخرى. وفى وقت مبكر يرجع إلى عام

(\*) أى بين النقاد فى ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية فى ذلك الوقت. (المترجم).

١٩٧٠ نشر ديتريش زمر Dietrich Sommer وديتريش ليفلر Dietrich Loeffler مقالا يدرسان فيه مواقف القراء من رواية هرمان كنط Hermann Kant الواسعة الانتشار، المسماة (قاعة الاحتفالات الكبرى) Die Aula (١٩٦٥) (٢). وإذ سلم المؤلفان «بقيا م اتفاق ممكن بصفة مبدئية بين الاهتمامات الفردية والاهتمامات المجتمعية»، فإنهما جمعا مادة تتصل بحاجات الجمهور القارئ، ويرأيه فى شخوص الرواية، وبجوانب الرواية التى كانت لها الأهمية الكبرى لدى القراء. وبعد أن حللا مادتهما، انتهيا على نحو متفائل بعض الشئ إلى أن المجتمع الاشتراكي قد وَّحد بين معايير الجودة والتأثير، وألقيا على البحث فى التأثير Wirkungsforschung بمهمة تحديد هذه المعايير. وفى عام ١٩٧٨ أصدر زمر وليفلر دراسة مهمة عن عادات القراءة الاشتراكية. وقد نشرّا بالاشتراك مع آخيم فالتر Achim Walter وإيفا ماريا شارف Eva Maria Scharf مؤلفاً يقوم على دراسات تجريبية على نحو موسع، ويقع فى خمسمائة صفحة، وهو مدعم بدليل فى ملحق قوامه اثنا عشر مخططاً توضيحياً وثمانية وثلاثون جدولاً (٣). وقد تضمن هذا إحصاءات تتناول كل شئ، بدءاً من المادة التقليدية الخاصة بالمكتبات وباعة الكتب، وانتهاء بآراء القراء فى الوظيفة الاجتماعية للفن.

### الاعتراض على النظريات الهرمنيوطيقية

مهما يكن من شئ فإن «ج. ١. د» لم يكن لديها أى احتكار لهذا البحث الموجه توجيهها تجريبياً. وقد ظهرت فى الغرب خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة، عشرات من الدراسات، كان جمع المادة وتفسيرها فيها، تلك المادة المستمدة فى المعتاد من قراء الأعمال الأدبية، هما الأدوات الأولى اللزمتين للبحث الأدبي. والسبب فى هذا التحول إلى نظرية التلقى التجريبية يبدو مرتبطاً بالقصور الملحوظ فى النظريات المنبعثة من مدرسة كونستانس. وكما رأينا من قبل، كثيراً ما لقي ياوس وإيزر التعنيف لافتقارهما إلى التأسيس

الاجتماعى فيما يتصل بالقارئ. وقد شعر كثيرون بأن القيام بتحليل القارئ «الحقيقى» يعد طريقاً من طرق تدارك هذا الإخفاق. وكان الاستنتاج أن هذا الأمر لو تم لأمكن تحاشى الصور التجريدية عن «القارئ الضمنى» أو «أفق التوقعات».

ومن ثم ففى مسعى من المساعى حاول راينهولد فيهوف Reinhold Viehoff أن يقدم إضافة إلى «البحث الحالى فى التلقى»، منطلقاً من مطلب ياوس فى «تشبيى» أفق التوقعات<sup>(٤)</sup>. ففى حين يفترض ياوس أن دراسة الأعمال الحالية قد تكون كافية لاداء المهمة، وعلى وجه الخصوص فى حالات دون كيوخوت أو جاك القدرى «النموجية»، يؤثر فيهوف الأسلوب التجريبي فى التناول. ووفقاً لهذا أرسلت استطلاعات للرأى إلى ستة ومائة ناقد أدبي فى الجمهورية الاتحادية، تطلب من كل ناقد أن يجيب عن أسئلة تتصل بالأدب «على ما هو عليه» فى ألمانيا، والأدب «كما ينبغي أن يكون». وكان التفاضل الدلالى semantic differential هو الأداة الخاصة التى استخدمها فيهوف فى هذه الدراسة. لقد طرحت على الناقد جملة من الصفات ومقابلاتها المفترضة، مع تدرج من سبع نقاط بين كل صفة ومقابلها. وكان المفروض فيه عندئذ أن يرتب الأدب الحالى والأدب «المثالى» وفقاً لهذا التدرج. وعلى سبيل المثال فقد طلب من النقاد أن يصنفوا الأدب وفقاً لنسق تدرجى، من النمط «العقلانى» إلى النمط «الحيوى». وقد أوضحت النتائج المتجمعة أن الأدب الحالى قد بدا «عقلانياً» (بمعدل ٢) (\*)، فى حين أنه كان ينبغي له على نحو أفضل أن يكون أقرب إلى «الحيوى» (بمعدل ٤,٥) (\*\*). وعن طريق جهاز من التحليلات الإحصائية، ومن خلال تجميع النتائج، حاول فيهوف أن يعين المسافة بين المثالى والواقعى فى أفكار النقاد الأدبية، منتهياً

(\*) أى بمعدل نقطتين من سبع نقاط. (المترجم)

(\*\*) أى بمعدل أربع نقاط ونصف نقطة. (المترجم)

بذلك إلى جعل مفهوم « أفق التوقعات » مفهوما موضوعيا . ومهما يكن الأمر فإن فيهوف قد « استكشف » فى أثناء عمله أن التصنيف الذى وضعه يهمل بعدا وراء البعد الجمالى ، فى حين أن ما جمع من شواهد يدل على أن هذا البعد يحدد توقعات عدد له خطره من النقاد . وعلى نحو مماثل تفقد المسافة الجمالية التى افترضها ياكوس بوصفها معيارا للتقويم – تفقد صلاحيتها وفقا للنتائج المستخلصة من هذه الدراسة ، ما دام الأفق قد صور على أنه شديد التميز بالنسبة إلى نمط المقاييس التى يقترحها ياكوس .

وقد كان من الممكن بطبيعة الحال توجيه هذين المأخذين ، وقد وجَّها فى واقع الأمر ، دون الإفادة من التحليل الإحصائى . أما أن تكون معطيات فيهوف مسعفة بأساس أوثق لهذه الاعتراضات فيمكن هنا أن يترك هذا للاختيار المنهجى الذى يؤثره القارئ . ذلك بأن ما يمكن أن يكون أهم ، فيما يتصل بالدراسات التجريبية للتلقى ، من صحة نقدها لأشكال أخرى مختلفة لنظرية التلقى ، هو ما تدعيه لنفسها من منافسة لهذه النظريات الأكثر تعلقا بالتفسير .

والواقع أن نوربرت جرين Norbert Groeben ، وهو مناصر لهذا الفرع التجريبى من نظرية التلقى غزير الإنتاج وله نفوذه ، قد برهن على أن التغير فى النموذج الذى نادى به ياكوس لا يتضمن نقلة من النموذج المتأصل فى النقد الجديد أو فى الشكلائية إلى نظريات التلقى الوظيفية والتأثيرية ، بل الأحرى أنه تحول عن كل المشاريع التفسيرية ( الهرمنيوطيقية ) إلى البحث القائم على التجريب . واعتمادا على نظرية التزييف falsification عند كارل بپر Karl Popper والفلسفة التحليلية عند فرنر شتجميلر Werner Stegmüller ونظريات تصنيع النص Vertextung أو textverarbeitung التى طورها جيتس فينولد وز.ى . شمت S.J.Schmidt يؤيد جرين توجيه الدراسة الأدبية وجهة جديدة ، وفقا للمناهج الشائعة من قبل فى العلوم الطبيعية والاجتماعية .

ويؤكد جرين أن القصور الاساسى فى المحاولات التفسيرية السابقة يتمثل فى إخفاقها فى التمييز على نحو صارم بين الذات والموضوع؛ فالقارئ أو المتلقى، الذى كان ينبغى أن يكون موضوع البحث الادبى، قد حدث الخلط بينه وبين الباحث أو المفسر. ولما كانت عملية الاتصال التامة (المرسل - الرسالة - القارئ) هى الموضوع الحقيقى للدراسة الادبية، فإن تفسير النص ينتهى إلى الخلط بين المفسر ومتلقى الرسالة. وعلى النقيض من هذا يطالب جرين بأن الاثنين ينبغى الفصل بينهما فصلا صارما؛ فالتفسير يقع فى ميدان الباحث العلمى، الذى يشرح عملية فهم النص عن طريق جمع المادة من استجابات المتلقين العيانية. وعلى هذا فالمتلقى يؤدى وظيفته فى هذه العملية بوصفه الأداة الوسيطة فحسب، التى من خلالها يستطيع الباحث أن يلاحظ بصورة موضوعية العيانات الفردية، وأن يصل إلى نظريات صحيحة على المستوى الذاتى المشترك. أما علم التفسير (الهرمنيوطيقا)، الذى يبدو أن جرين يقصد به كل نظرية أدبية مابقة، فإنه اختزل إلى وظيفة تعليمية. ومن الممكن إخضاع الفروض التفسيرية غير التجريبية لعملية اختبار قائمة على التجريب لإثبات صلاحيتها الممكنة. فإذا لم يثبت زيف أحد الفروض عن طريق إجراء منهجى وموجه بكل عناية، فإنه يمكن عندئذ أن يعد تقريراً صالحاً. وقد اشتملت التقنيات التى يذكرها جرين لتوجيه هذه التجارب على كثير من الوسائل القياسية التى طورها علماء النفس وعلماء الاجتماع؛ منها التفاضل الدلالى، والتداعى الحر، وسبر أغوار النفس، وطريقة الترتيب الحر للبطاقات.

وفى المخطط الإيضاحى الآتى (ص ٢٣٥) تلخيص واف لمشروع جرين للبحث التجريبى<sup>(٥)</sup>؛ وفيه يعرض الباحث لآى مشكلة، مستخدماً مصطلحات من لغة الحياة اليومية، ثم يعاد عندئذ تشكليها على أساس الإطار النظرى لفرع المعرفة المختص، وهو فى حالتنا الدراسات الادبية. وفى هذه



المرحلة يمكن تقديم فرض تعاد صياغته كذلك بوصفه فرضاً نافعا يخضع لاختبارات في ضوء الواقع، تتم في المعتاد عن طريق عملية التجريب المتضمنة لتقنية من التقنيات المذكورة آنفاً. وعلى نحو مواز لعملية إعادة الصياغة هذه تترجم التصورات النظرية إلى نموذج فعال يضم العناصر المتغيرة المشروطة والمستقلة. ويستطيع الباحثون عن طريق ضبط العناصر المتغيرة أن يلاحظوا التغيرات ويجمعوا المعلومات. وبعد تقديم المعلومات وتحديد أهميتها يمكن استخدام النتائج لبيان صلاحية الفرض النظري الأصلي أو زيفه. والمقصود بهذا الإجراء عند جرين هو ضمان تحقيق أكثر النتائج المحتملة موضوعية. وعن طريق التطوير الدائم للفروض واختبارها بهذه الطريقة يستطيع الباحثون أن يجمعوا المعرفة المتعلقة بالأدب بوصفه عملية اتصال وأن يصقلوها.

### أسلوب المسح التجريبي

ويمكن أن تصلح إحدى دراسات جرين الباكرة لتصوير كيفية القيام بهذه الدراسات التجريبية<sup>(٦)</sup>. ومشكلة «كل يوم» التي اتخذت هنا نقطة انطلاق كانت تتعلق بقابلية الشعر الغنائي الحديث للتوصيل. وعندما راجع جرين الأدب في صورته المعتمدة لهذا الشأن، وجد الميل إلى تصنيف الشعر الحديث على أنه ضرب من السحر أو المناجاة، بمقارنته بأشكال الشعر الأسبق. ولاختبار صحة هذه الملاحظة العامة أعاد جرين صياغة هذه الملاحظة في الفرض النظري الآتي: «إن قابلية الشعر الغنائي الحديث للتوصيل، بما يتميز به من الناحية البنائية الجمالية، هي أقل من قابلية الشعر الغنائي المنسوب إلى ميدان الجماليات التقليدية» (ص ٨٦). ولكن للمضي في العمل تجريبياً بهذا الفرض لابد من تحوله إلى صورة مهياة للعمل؛ وبعبارة أخرى، لابد من تحويله إلى فرض تجريبي يمكن اختباره. ولتحقيق هذه الغاية ربط جرين بين قابلية النص للتوصيل و«قيمة الإطناب» فيه. ويفترض جرين أن قابلية التوصيل تزداد مع الإطناب، ما دام هذا المصطلح الأخير يدل ضمناً على تحقيق التوقعات

أو غياب المفاجآت. ويمكن قياس الإطناب عن طريق تحديد نسبة العلامات التي حدّس أفراد التجربة معناها حدّساً صحيحاً. وهكذا يمكن فهم قابلية التوصيل على أنها وظيفة لقابلية العلامات للتنبؤ بمعناها. فإذا وجدنا نقصاً في قابلية التنبؤ لدى القراء في استجاباتهم للشعر الحديث، فإننا نستطيع عندئذ أن نعد هذا الشعر أقل توصيلاً.

ومن أجل اختبار الفرض الملائم للعمل صنعت التجربة الآتية: اختيرت بطريقة عشوائية من مجموعات الشعر الغنائي سبع عشرة قصيدة من حقبة مختلفة خلال المائتين والخمسين عاماً الماضية، ووزعت على سبعة عشر شخصاً، كلهم من طلبة السنة النهائية في المدارس العليا، وطلب إليهم أن يحدسوا بشكل منتظم معنى كل علامة، أى كل حرف وكل علامة ترقيم، في الأسطر الستة إلى التسعة الأولى من كل قصيدة. وبعد أن دوّن أبطأ الطلبة حدسه لعلامة معينة، كُتبت الإجابة الصحيحة على السبورة، واستأنف الطلبة حدس معانى العلامة التالية. وقد أبرزت نتائج هذه التجربة متوسط إطناب يقترب من ٦١٪ في الشعر الكلاسيكي، ولا يجاوز ٥٣٪ في الشعر الحديث. ومن ثم كانت النتيجة التي انتهى إليها جريين كالآتي: إن الشعر الغنائي الحديث يبدو بوضوح أقل قابلية للتوصيل في استقبال القارئ من الشعر الواقع في منطقة الجماليات الكلاسيكية (ص ٩١). وهكذا أثبتت المعلومات المعطاة صحة الأهمية المفترضة ابتداء لقابلية التوصيل في الشعر الحديث:

لقد أغلقت الدائرة؛ فالنتائج قد سوغت كلاً من شكل السؤال وأسلوب المعالجة التي تم بها الحصول على هذه النتائج. وقد تبين أن قابلية التوصيل مقولة أساسية في بناء الشعر الحديث؛ فدرجة الوضوح المحدودة فيه تفضي إلى غلبة التحقيق العياني الذاتي الذي ينبغي أن يعاد البحث فيه بطريقة تجريبية من أجل تحديد كل عمل بعينه، وكل نمط من الشعر على السواء. (ص ١٠٢)

وبهذا المثال لا بد أن يكون قد أصبح من السهل معاينة أن مناهج البحث

التجريبى إما أنها بعيدة عن المستوى «العلمى» الذى تطمح إليه، وإما أن المستويات «العلمية» أكثر مرونة إلى حد بعيد مما نفترضه فى المعتاد. إن أول مشكلة لدى جرين تنشأ عندما يحاول ترجمة قابلية التوصيل إلى عناصر قابلة للقياس. ذلك بأن الاتصال ليس عملية بسيطة؛ فهو يحدث فى مستويات كثيرة وبوسائل مختلفة. وافترض أن الإطناب، على نحو ما عرف هنا، هو مقياس دقيق للاتصال، خصوصاً عند تناول النصوص الأدبية، ليس فرضاً مأموناً. ولكن ربما كان أكثر إزعاجاً من هذا الطريقة التى استخلصت بها النتائج؛ فمن السهل الجدال فى أن التجربة قد حققت ما هو أكثر قليلاً من كون الشعر الأحداث يختلف عن الشعر الأقدم. لقد اندمجت معايير الشعر الكلاسيكى شيئاً فشيئاً فى نسيج اللغة نفسها. أضف إلى هذا أنه قد جرى العرف على تعريف الشعر فى ضوء معايير القانون الكلاسيكى. ومن هنا فإن قابلية التنبؤ الكبرى فى العلامات المفردة فى شعر القرن الثامن عشر يمكن بحق أن تكون نتيجة لمعايير اللغة والمعجم الشعرى اللذين صارا مستوعبين ومشاركين اجتماعياً، وليست بالضرورة نتيجة لفارق فى قابلية التوصيل. ولا بد للمرء لكى يجرى اختباراً من أجل معرفة الزيادة النسبية أو النقص النسبى فى قابلية التوصيل من أن يتأكد على الأقل من كيفية تحقق الشعر الكلاسيكى فى ضوء معياره الخاص؛ بمعنى أن المرء قد يلزمه أن يقوم بنوع ما من التجربة بطريقة موازية لاختبار استجابة قراء القرن الثامن عشر فيما يتعلق بالإطناب. وعلى الرغم من الواجهة العلمية لتجربة جرين فإنها تثير الأسئلة فى الوقت الذى تدعى فيه أنها تجيب عنها؛ كما أن المؤكد أنها لا تحقق «فى وضوح» أى شئ يتعلق بقابلية التوصيل.

ومهما يكن فإن المأخذ الأعم على إجراء جرين هو أن معظم المسائل التى لها أهميتها فى الدراسة الأدبية لا يمكن اختبارها بالمنهج التجريبية – أو لنقل إنه إذا كان من الممكن «اختبارها» فلا بد أن يكون طلاب الأدب المتذوقون قد

لاحظوها من قبل دون تفصيل إحصائي. ودراسة جريبن هي من هذا النوع. حتى لو أننا افترضنا أن قابلية التوصيل ترتبط حقًا بالإطناب، وأن الإجراء المستخدم ملائم لمهمته، فإن ما تصنعه التجربة لا يزيد على تأكيد صحة الرأي الشائع لدى معظم العارفين بالشعر الغنائي الحديث؛ وإنفاق هذا القدر الهائل من الزمن والجهد لإثبات ما هو واضح يبدو مضيعة فادحة للطاقة والموارد.

ولسوء الحظ لا تعدو دراسات التلقي التجريبية كثيرا أن تكون تنوعا على هذا الموضوع الملتبس. فعلى الرغم من ظهور جملة متنوعة من التقنيات وقدر كبير من الخبرة الإحصائية، لا يضيف معظمها شيئا لفهم العمل الأدبي، ويضيف الشيء اليسير إلى المعرفة المتصلة بقراء هذه الأعمال. ويمكن لبعض الأمثلة الدالة أن يشرح السبب في أن الأمر صار على هذا النحو. وربما كانت تجربة هاينز هلمان Heinz Hillmann، التي ورد وصفها في مقاله «التلقي – تجريبيا» – ربما كانت غاية في التميز لأنها لقيت صدى لها عند ياورس نفسه. ويختلف إجراؤه التجريبي عن إجراء جريبن بصفة مبدئية في انفتاحه على استجابات القارئ. وقد قدم النص الآتي إلى ثلاثمائة شخص لقراءته:

#### اللقاء:

إن رجلا لم يكن قد رأى السيد ك منذ زمن بعيد فحياه بقوله:  
«إنك لم تتغير قيد أنملة». قال السيد ك «أوه!»، وشحب وجهه.

ولم يكن القراء قد أخبروا بأن النص من حكايات كوينر لبريخت، كما لم تقدم إليهم أية معلومة إضافية. وقد طلب إليهم ببساطة أن يكتبوا عن النص. وكانت النتائج جملة متنوعة من الاستجابات «الإبداعية»، التي ملا فيها القراء «الفراغات» وفقاً لمعاييرهم الشخصية، أي أن معظم القراء فسروا النص بالرجوع إلى موقفهم الخاص في الحياة، أو كما كتب هيلمان يقول «إن الإجابات تبين بوضوح كيف يعتمد التحقيق الفعلي على نطاق واسع – إن لم

يكن بصورة تامة - على الفئة الاجتماعية وعلى التنشئة الاجتماعية في المدرسة على وجه الخصوص». (ص ٤٤٠)

ولكن المرء عندما يقرأ هذه الدراسة وبعضاً من عينة «التفسيرات»، يحتمل أن يشعر بأن هذا النوع من النتيجة ليس مفاجئاً. والواقع أن هيلمان يبدو أنه - مثله مثل جرين - قد أنفق قدراً كبيراً من الوقت لكي يؤكد ما هو مبتذل، إذا ما تراءى لنا أن نسلم بأن هذه الاستجابات العفوية تقيم شاهداً على شيء له أهميته. وأساء من هذا أن هذه الدراسة لا تبرز لنا أقل القليل فحسب فيما يتعلق بعلاقة القارئ بالنص بما هو نص أدبي، ولكنها كذلك لا تشرع حقاً في التوافق مع تحيزات القراء الظاهرة. وفي إيجاز، لا تؤكد لنا هذه الدراسة إلا أن المرء يستطيع أن يخرج بقدر هائل من الاستجابات لنص بعينه، هي استجابات فهمت فهماً رديئاً، وغالباً ما تكون ساذجة على نحو لا يقبله العقل؛ وذلك عندما ينزع النص من سياقه ويستخدم على أنه مجرد مثير لاستجابات ذاتية تلتبس بصورة مبهمه.

ولم يكن قرنر فاولشتش Werner Faulstich أفضل في مساعيه إلا بقدر، وذلك باستخدامه أسلوب المسح أداة للبحث التجريبي. فهو في اثنتين من الدراسات الخمس التي ضمها كتابه ميادين تحليل التلقي (١٩٧٧) Domänen der Rezeptionsanalyse قد وضع استبيانات تفصيلية وأرسلها إلى أساتذة الأدب الإنجليزي والمحامين على وجه الخصوص<sup>(٨)</sup>. والواقع أن المسح الأول قد اشتمل على أسئلة تتعلق بالاهتمامات الفردية، والعادات المؤثرة، والمواقف تجاه النظام، كما اشتملت على السواء، على مطالب تتعلق بالمعلومات الشخصية. أما المسح الثاني فقد تناول بصفة مبدئية عادات القراء لدى من يعدهم فاولشتش طائفة متجانسة نسبياً من المحترفين. والفرض المساعد في هذه الدراسة الأخيرة يقدم مثالا آخر من التقنيات التجريبية المستخدمة لتأكيد ما سبق توقعه:

إن الفرض الأساسي في إعداد الاستبيان هو أن القارئ ليس ببساطة حراً في اختيار مادة قراءته، ولكن الأحرى أن اختياراته تحددها حاجاته، التي تعتمد على نطاق واسع هي كذلك على تجارب التنشئة الاجتماعية، الابتدائية والثانوية. (ص ٧٠).

والسؤال الوحيد الذي قد يكون لدى معظم الناس متعلقاً بهذا الفرض هو: لماذا يحتاج الفرض إلى إثبات. ومع ذلك فإن منهج الإثبات أكثر عرضة للمساءلة من الفرض. فالتقنيات المستخدمة لقياس هذه العوامل، كالحاجات أو التنشئة الاجتماعية، تتشابه في الغالب مع عادات القراءة إلى حد أن المرء يتشكك في أن النتيجة المستخلصة كانت متضمنة في صيغة الأسئلة. وكما هو الحال في كثير من الدراسات التجريبية، تبدو الأداة معدة لإثارة الاستجابة المناسبة.

وربما كانت مناورة التقنيات الإحصائية هذه أوضح ما تكون في النتيجة المستخلصة من المسح التجريبي الأول، الذي يؤكد ظاهرياً الحاجة إلى توجيه الدراسات التجريبية للدراسة الأدبية. وهنا يلاحظ فاولشتش أولاً الافتقار إلى التألف في فهم مدرسي الإنجليزية لذواتهم بوصفهم أساتذة أدب. وهو يعتقد أن المشكلة تتمثل في أنهم - وفقاً للمعلومات المتجمعة - يعززون إلى علم الأدب Literaturwissenschaft الدور نفسه الذي يعزونه إلى النقد الأدبي Literaturkritik لكن «واقع الأمر أن مطالب التخصص في الدراسة الأدبية ووظائفه تختلف عن النقد الأدبي، فلا بد من الفصل بينهما في وضوح» (ص ٦٦). وطبيعي أن الطريق إلى تحقيق هذا هو تحديد هوية النقد الأدبي بوصفه نشاطاً يعمل على أساس تفسيري (هرمنيوطيقي)، في حين أن الدراسة الأدبية تحلل «موضوعياً» عملية التفسير ذاتها. ومن ثم فإن «الاستعانة بالتجريبية لا مفر منها» (ص ٦٧). وهكذا لم يحاول منهج فاولشتش «الموضوعي» استكشاف سوءات زملائه فحسب، بل تقدم كذلك

بوصفه علاجاً عاماً لكل جوانب القصور لديهم .

والدراسة التي تبلغ في طولها حجم الكتاب حول قصيدة غنائية مفردة لبول سيلان Paul Celan تمثل خير تمثيل للإسراف الإحصائي الشديد الذي يميز قدراً كبيراً من الدراسات التجريبية . وفي كتاب النص والتلقي (١٩٧٣) . Text und Rezeption قدم فريق مكون من ستة باحثين تحليلاً مستفيضاً لإجابات عن استبيان يدور حول قصيدة « شمس الخيوط » (\*) Fakensonnen (٩) :

### شمس الخيوط

فوق البرية السوداء الرمادية

شجرة

فكرة أعلى

تتألف مع ذروة النور: فهناك

ما تزال أغنيات من حقها أن تؤدي في الجانب الآخر

من البشرية (١٠)

### FADENSONNEN

Über der grauschwarzen Odnis

Ein Baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton:es sind

noch Lieder zu singen jenseits

(\*) هي القصيدة التي سبقت الإشارة إليها ( المترجم )



## der Menschen.

وقد اختيرت العناصر التي أجريت عليها هذه التجربة من الطلبة في المدارس الابتدائية المختلفة، والمدارس العليا ( متضمنة المدارس المسائية )، ومن الفصول الجامعية. وقد تراوحت أعمار المشتركين فيها بين ١٤ سنة و ٧٤ سنة، وإن كانت الأغلبية قد تراوحت بين ١٧ و ٢٤. وقد طلب إليهم الإجابة عن استبيان طويل بعض الشيء، ضم جملة متنوعة من التقنيات التجريبية. وقد ضم المسح التجريبي - من جهة - أسئلة موحدة يجاب عنها بنعم أو لا، وأسئلة تطرح اختيارات متعددة. ومن جهة أخرى صيغت عدة أسئلة وفقاً لمبدأي التداعي الحر والتفاضل الدلالي.

وقد عرضت هذه التجربة أساساً - على نقيض الدراسات التي سبق فحصها - للاستجابات الخاصة بالقصيدة؛ فقد كان التركيز على تداعيات القراء المتصلة بالكلمات الصعبة والاساسية، مثل Fadensonnen أو Lichtton. وفي الوقت نفسه أدخل نوع بعينه من «المعالجة» التربوية في سياق المسح التجريبي. ولما كان القارئ قد بدأ بالأسئلة العامة، الخاصة ببنية النص ومعناه، فإنه كان مضطراً بعد ذلك لمواجهة عناصر التصوير المفردة من خلال التفاضل الدلالي والتداعي الحر، قبل أن يعود مرة أخرى للإجابة عن أسئلة خاصة بالقصيدة في مجملها. ويبدو أن معظم القراء قد توصلوا حقاً بهذا الإجراء إلى فهم أفضل للمقصود من القصيدة. وعلى هذا فإن الباحثين لم يتعلموا في هذه الدراسة شيئاً عن استجابات القراء فحسب، بل اكتسب القراء كذلك بصراً بالعمل الأدبي.

ولكن الأمر ما زال قابلاً للجدال، فيما إذا كانت هذه المكاسب التربوية تستحق هذا الجهد الإحصائي الواسع النطاق؛ فمن الممكن تدريب الأفراد على قراءة الشعر مع قدر أكبر من اليقظة إلى التفصيل وقدر أكبر من الحساسية للفروق الدقيقة على نحو أكثر فاعلية عن طريق تقنيات تربوية أخرى. ونتائج

هذا المسح، التي شغلت مناقشتها ١٥٠ صفحة تشمل النص والجداول البيانية والمعلومات المعطاة، لا تحمل من القيمة التربوية أو التفسيرية (الهرمنيوطيقية) إلا اليسير لتبرير هذا لصنيع. ولا شك في أن مقالا يكتبه ناقد ذواقة قد يقول لنا عن قصيدة سيلان أكثر مما تقوله كومة الإحصاءات التي تضطر المرء إلى الحرث فيها. وعلى هذا فإن المرء عندما يفرغ من قراءة هذه الدراسة يجد نفسه مرة أخرى وقد خلى بينه وبين الأسئلة الرئيسية الخاصة بالمناهج «التجريبية»: هل تحقق هذه التقنيات حقاً ما انتدبت نفسها لبيانها؟ بل إذا هي كانت تقدم حقاً الشاهد على الفروض، ألم يكن من الممكن الحصول على النتائج نفسها بوسائل أخرى أكثر بساطة، وعلى الدرجة نفسها من الإقناع؟

### فائدة الاتجاه التجريبي ومساوئه

ونتيجة للقيمة المحدودة لمعظم أبحاث التلقي التجريبية السابقة، كان الاتصال بين منظري التلقي «التفسيريين» والتجريبيين نادراً للغاية؛ فلم تحاول أية «مدرسة» للبحث من المدرستين أن تدخل الأخرى معها في مجادلة أو محاوراة، كما أن أية منهما لم تلتفت إلى أحدث الأعمال الصادرة عن المعسكر الآخر. وإذا كان هناك ما يجمع بين الطرفين، فهو في الغالب أن المعتقدات التي تدعم الفرع المناوئ في نظرية التلقي زائفة إلى الحد الذي يكون من المحال معه قيام علاقة منتجة. فالمدرسة التجريبية – على نحو ما رأينا – لاتعزو إلى نظريتها التفسيرية إلا قيمة تعليمية، في حين أن ياوس وآخرين معه ربما بدا لهم المنهج التجريبي دون شك على أنه أثر ضئيل لنزعة متعالة تقادم عهدها. ومع ذلك فإن الأرض المشتركة بينهما تستحق أن تستكشف. فعلى الرغم من أن نتائج التجريبية حتى الآن كثيراً ما كانت مضجرة، ومخيبة للآمال، لن تكون في ذاتها كلية خارج نطاق مشروعات البحث في المستقبل. والواقع أننا إذا كنا نفهم التجريبية على أنها في أساسها

نظرية معرفية (إستمولوجية) تحدد تحصيلنا للمعرفة على أساس التجربة أو الانطباعات الحسية، فإنه من الصعب عندئذ أن نرى على أى نحو يمكننا تجنب شئ من اللجوء إليها. ذلك بأن عملية القراءة نفسها لأحد النصوص تستتبع شحنا حسياً من نوع ما. وليست نقطة الانطلاق الفلسفية هي ما يستحق الشك إلى أقصى حد، ولكنه سوء استخدامها عندما تتحول إلى منهج عقدي جامد (دجماطيقى) يدعى أنه الطريق الوحيد إلى الحقيقة.

وهكذا فإن المشكلة في كل ما مر بنا حتى الآن تحت اسم نظرية التلقي التجريبية لا تتعلق كثيراً بالتجريبية، التي لا يمكن تجنبها، بقدر ما يتعلق بالنزعة العلمية الساذجة، التي لم تضيف شيئاً إلى النظرية والممارسة الأدبيتين سوى أكوام من الصفحات المطبوعة. وإذا كان للبحث التجريبي أن يؤدي في المستقبل دوراً مفيداً في المشاريع النقدية الأوسع نطاقاً، المتعلقة بالاستجابة والتأثير، فسوف يكون من واجبه القيام بوظيفة تكون - وقد كانت - إنجازاً مفيداً لاستكشاف ديناميات النص وسوسيولوجيا القارئ. والنظر إلى تركيب الجماعات القارئة المختلفة وعاداتها يمكن أن يمدنا بالمعلومات التي تعين على توضيح العملية الأدبية في جملتها، بل إن المناهج التجريبية يمكن - عندما تستخدم بأقصى درجات الحرص - أن تقدم استبصارات بالطريقة التي تحدث بها القراءة - وهو موضوع ليس معروفاً عنه سوى أقل القليل. وإذا تمضى نظرية التلقي التجريبية في طريقها الراهن فإنها تتجه بذلك نحو البقاء فرعاً من النشاط الأدبي معزولاً وسخيفاً. ومن جهة أخرى فإن الدراسات التجريبية، حين تتخلص من أفكارها المطلقة عن الموضوعية، وتطبق بطريقة متزنة، يمكن أن تصبح نعمة أخرى منها لعنة بالنسبة إلى فهمنا للنص الأدبي ولتلقيه.

EBSCOhost®

## الفصل الخامس

### مشكلات و منظورات

ربما كانت شعبية البحث التجريبي في دراسات التلقي منذ منتصف السبعينيات عَرَضاً على أزمة أعم في نظرية التلقي. ولما كانت الدراسات التجريبية قائمة على مناهج الاختبار في العلوم الطبيعية، فإنها مثلت حتى الآن تراجعاً عن نقطة الانطلاق التفسيرية (الهرمنيوطيقية) والظواهرية، أو أدركت أن مهمتها هي مجرد تقديم المعلومات والنتائج من أجل تحقيق نماذج من الأدب أكثر شمولاً. وعلى كل فإنها لم تستطع بحال من الأحوال أن تحقق خطوات متقدمة على نظرية مدرسة كونستانس الأدبية. ومع ذلك كان أبرز المدافعين عن المناهج غير التجريبية على الجبهة النظرية غير منتجين بالقدر نفسه خلال السنوات القليلة الماضية. وقد ظهر آخر الأعمال الأساسية لشتيرله وإيزر في عام ١٩٧٥ وعام ١٩٧٦ على وجه الخصوص. وعلى الرغم من أن طبعة مراجعة وموسعة من كتاب يابوس «التجربة الجمالية» قد نشرت مؤخراً في ألمانيا فلا يلوح أنها أحدثت أي تقدم نظري مهم<sup>(١)</sup>.

على أن الركود في نظرية التلقي ليس بالضرورة علامة على الإفلاس الفكري؛ فمن الممكن كذلك أن يعد دليلاً على خصب النشاط التأملي، ما دام أنصار القضية قد سكنوا إلى مناطق من البحث هي أكثر تفصيلاً ومحددة تحديداً جيداً. وفي وسع المرء - إذا هو استخدم مصطلحات نموذج كون - أن يرى في السنوات الخمس إلى العشر الماضية حقبة من «العلم العام» لم تشهد أي «ثورات» مهمة تزعج النموذج السائد.

ومع ذلك يمكن للمرء أن يعد ندرة التنظير الجديد نتيجة للطرق المسدودة المختلفة، التي تم الوصول إليها عندما قُومت الفروض الأصلية المتعلقة بنظرية

التلقى تقويماً منطقياً. ولا شك في أن نظرية التلقى كان لها تأثير هائل على الطريقة التي توجه بها الدراسات الأدبية في الوقت الحاضر، ولكن الطرق التي استكشفتها لم تثبت دائماً أنها منفتحة ومثمرة كما كان المتوقع أصلاً. وكثيراً ما انتهت الرحلة إلى منعطفات ونهايات مسدودة وطرق ملتفة. وهذه الأمور تتضح عندما تواجه نظرية التلقى جملة الآراء المختلفة، المرتبطة بالبنوية، أو بما بعد البنوية، أو بالاتجاهات «الطليعية» الأخرى في فرنسا والولايات المتحدة. ذلك بأننا نواجه بالمثل في هذه النظريات كثيراً من الخطابات التي تعارض الطريقة السائدة للتفكير في الأدب - وذلك بطريقة أكثر نزوعاً إلى التغيير، إن لم تكن دائماً أكثر جدوى. ولهذا فإنه في ختام هذه المقدمة لنظرية التلقى ربما كان الأنسب هنا تقديم دراسة موجزة لأربعة مجالات (النص، والقارئ، والتفسير، وتاريخ الأدب) تتضح فيها غاية الاتضاح شعب هذا التوجه الجديد في الدراسة بقدر ما تتضح حدوده، والإلماع بهذا الصنيع إلى بعض الفروق بين نظرية التلقى والتيارات الأخرى في النقد المعاصر.

### ثبات النص

ولنبداً بنظرية النص الأدبي التي تبدو بسيطة. فقبل ظهور نظرية التلقى كان للنص، الذي فهم في المعتاد على أنه عمل فني كلامي أو عمل فني أدبي، السيادة العليا. ولما كانت الدراسة الألمانية في عقب الحرب قد تأثرت «بالنقد الجديد» الأنجلو - أمريكي، كما كانت تقترب من تراثها الوطني في التحليل الأسلوبى، فإنها وجهت الاهتمام إلى القراءة الحميمة أو شرح النصوص. وقد هونت نظرية التلقى من شأن هذه الممارسة التفسيرية، من خلال نظرتها إلى النص على أنه دالة(\*) في قراءته وفي تلقيه. وقد حل محل العمل الفنى الموضوعى الأبدى ذى البنية المتفردة والمعنى النهائى المفرد، جملة

(\*) الدالة هنا بالمعنى الرياضى، ولا علاقة لها بالدلالة (المترجم).

متنوعة من النماذج، يكون فيها جوهر العمل كشفاً لتاريخ لا يكتمل مطلقاً، في الوقت الذي يتشكل فيه معناه عن طريق التفاعل بين النص والقارئ.

وعلى سبيل المثال فمن منظور جماليات التلقي عند ياكس لا ينفصل النص الذي نقرأه قط عن تاريخ تلقيه، والأفق الذي ظهر فيه أول ما ظهر يختلف عن أفقنا، ويشكل في الوقت نفسه جانباً من أفقنا، من حيث إنه بعيد عن الأفق الراهن وإن كان مُشكّلاً له. والنص بوصفه وسيطاً بين الآفاق هو بالتبعية سلعة غير مستقرة؛ فكما أن أفقنا الراهن يتغير، فإن طبيعة التداخل بين الآفاق تتغير كذلك. ومن ثم فإن فهم النص، الذي صار ممكناً عن طريق هذا التداخل، يصبح دالة في التاريخ. وفي إيجاز نقول إن النص أحرق أن يفهم في صيرورته من أن يفهم بوصفه كينونة ثابتة.

ويقدم إيزر جملة مختلفة من الاعتبارات التي ترزح حقاً في وجهة النظر التقليدية المتعلقة بالنص من استقرار؛ فعنده أن العمل الفني يتشكل عن طريق فعل القراءة وفي أثنائه؛ وجوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ. وفي أثناء هذه العملية يناط بالقارئ القيام بمهمة إنشاء عمل فني متفرد لم يكن قد تشكل بعد، وتميز أشكال المعنى التي تتولد عن هذه الإنشاءات. وتمثل فاعلية القارئ في توليد معنى النص، وليس الرسالة المزعومة الكامنة فيه – تمثل بؤرة اهتمامات إيزر. ومن هنا يكشف ياكس وإيزر كلاهما – من منظورات مختلفة – عن البنية التصورية الأقدم للنص، وكيف أنها الأساس الثابت للتفسير وللتاريخ الأدبي. وفي نظرية التلقي لا يعيش النص، بعد أن زُحزح عن مركز الدراسة الأدبية، إلا من خلال القارئ ومن خلال تاريخ اشتغال القارئ به.

ومع ذلك ففي وسع المرء أن يزعم أن الزحزحة التي يدافع عنها ياكس وإيزر



لا تمثل إلا انتقالاً ظاهرياً للبوّرة التفسيرية. وعلى الرغم مما فى عبارة « حقوق القراء » من خطابية، فإن النص، بوصفه بنية ثابتة ومتعينة، كثيراً ما يحاول التطفل على نظرية التلقي فى صميم صميمها. واعتماد يابوس على أفق التوقعات، أو محاولته وصف العمل على أساس من اللسانيات النصية، هما حالتان سبق لنا أن كشفنا فيهما عن عودة ماكرة إلى طرح التعيين النصى. فنحن لكى نعيد بناء الآفاق الأدبية الماضية، ينبغى لنا أن نفترض ثبات النصوص التى تشكل هذه الآفاق. وعلى نحو مماثل تستدعى الإشارات اللغوية التى يدركها يابوس فى النصوص نموذج التفسير الأقدم، الذى يصف فيه معلق يفترض فيه الحياد العمل الأدبى بأنه بنية ثابتة. ويمكن النظر كذلك إلى مناقشة إيزر للتعين النصى، التى تمت بالمثل مراجعتها فى الفصل الثالث، على أنها مناورة تمنح النص ثباتاً جديداً؛ بل إن العمل الفنى إذا ما أُسبغت عليه صفة الإبهام، فإن البنية الأساسية التى تعين على القراءات المتنوعة تظل فى نظريته ثابتة.

وفى مستوى ما يستدعى إيزر ويابوس كلاهما، كما هو شأن منظرين آخرين للتلقى، نصاً محدداً (أو نصاً فرعياً) للحيلولة دون ما يهدد بأن يكون استجابة ذاتية واعتباطية إجمالاً من القارئ. وفى حدود الإطار التقليدى ليس هناك ما يمنع من افتراض أن النص متعين، ومع ذلك فوفقاً للنموذج المؤسس على التلقى أو التأثير يثير النص المتعين مشكلتين.

الأولى، أنه من المحتمل أن يقوّض طرافة الدراسة وتماسكها. ذلك بأننا إذا استعنا بصفة أساسية بملاح نص يمكن معرفته، فما أيسر أن يساورنا الشك عندئذ فى أن نظرية التلقى لم تغير كثيراً إلا مفردات اللغة النقدية، وليس الطريقة التى نحلل بها الأدب؛ فبدلاً من عبارة « روح العصر » نجد « الأفق »؛ وفى موضع الغموض والمفارقة فى النص نقرأ عن « الفجوات » و« مواطن الإبهام ». حتى لو سلمنا بنقلة جزئية للبوّرة، فإن مشكلة تثبيت القدر المتعين

من النص تظل مع ذلك قائمة. وإذا كان جوهر النص في صيرورته، فكيف يتسنى لنا وصفه إلا بطريقة مؤقتة، مستخدمين في هذا «الإشارات»؟ وما الذى يأذن لنا بأن نسمح بالتنوع فيما يتصوره القارئ، فى حين أننا فى الوقت نفسه ننكره فى العناصر التى تنتمى - وفقاً للدارس الأدبى - إلى البنية المسعفة التى يمكن التثبت منها على نحو ذاتى مشترك؟ ويبدو أن منظرى التلقى حين سلبوا النص استقراره، وقدموا خلصة جوانب التعيين النصى، قد وضعوا أنفسهم فى مأزق نظرى. ولو أنهم كانوا مع «التلقى» أو «التأثير» على استقامة واحدة لكان ينبغى ألا تتاح لهم الأدوات التى يمكنهم الاستفادة منها فى التحليل النصى. وإذا هم كانوا مع ذلك قد استخدموا هذه الأدوات، فمن الممكن اتهامهم بأن ما صنعوه هو مجرد زحزحة التعيين من مستوى نصى إلى مستوى آخر.

### النص المختلف: ستانلى فش

من الممكن بطبيعة الحال اتخاذ موقف «مضاد للنص» على طول المدى، ولكن هذا الفرض النظرى لا يتيح إلا وضعاً مطمئناً للنقاش؛ أما من الناحية العملية فيلزمنا أن نزعّم أن للنص وجوداً، وأنه فى وسعنا أن نتكلم عنه. وربما كان عمل ستانلى فش Stanley Fish أفضل تصوير لهذا الاتجاه النظرى المضاد للنصية حين يضم إلى الممارسة التى تعنى عناية شديدة بالتفصيل النصى<sup>(١)</sup>؛ فهو فى نظريته ينقل مسئولية التفسير مباشرة إلى القارئ، وعنده أنه ليست هناك إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق الاعراف، التى سبق أن اتفقت بشأنها الجماعة المفسرة.

وبهذا المعنى ربما عنّ للمرء أن يقول إن النص لا يضيف شيئاً إلى التفسير؛ فكل شيء يعتمد على ما يجلبه القارئ إليه. أما فيما يتعلق بالسؤالين: ماذا يقرأ القارئ إذن؟ أو ماذا يفسر الناقد؟ فليس لدى فش من جواب. ولكنه يشعر بأنه قد يكون فى مقدور أى شخص آخر أن يجيب كذلك عن هذين

السؤالين، ما دامت أية محاولة لتأسيس كيان موضوعي مستقل عن القارئ – حتى لو لم يكن ذلك سوى علامات سوداء على الصفحة البيضاء – ستنم من موضع داخل جماعة مفسرة. وفي إيجاز، يختفى النص في هذا المستوى من نقد النقد لأن فش يعد أى تصريح يتعلق به إنما شكلته تقاليد التفسير السابقة (بأوسع معانى الكلمة).

وأيا كان الأمر فإن فش فى مواجهاته التفسيرية للنصوص – أو كائنا ما كان ذلك الشئ الذى يواجهه عند القراءة – يستغرق فى الأغلب الأعم فى الوصف المفصل تفصيلاً دقيقاً لعملية توليد المعنى والمتناقضات. ولا تتعارض هذه الممارسة مع موقف فش النظرى؛ لأنه لا يدعى لقراءته صلاحية أكبر من أى قراءة أخرى. فإذا نحن سلمنا له بتفسيره فهذا لأننا تبيننا تقاليده؛ فليس عمله أصح من أعمال الآخرين، ولكنه على أكثر تقدير «أهم» منها.

ولكن هذا الوضع من الإصرار الممجوج على تعين المعنى النصى غير كاف على الإطلاق؛ فنحن لكى نتقبل موقف فش يجب علينا أن نتقبل كل فروضه فى إطار نقد النقد، المتعلقة بالتقاليد وبالجماعات. ومع ذلك فإن موقف فش الخاص، كما سبق أن لاحظنا، ليس مبرراً بحال من الأحوال من نقد النقد الخاص به. فلماذا لا تكون تصريحات فش كذلك قد حددتها الجماعة المفسرة، وتكون بذلك خاضعة للمصلاحيات المتعلقة، شأنها شأن تصريحات الآخرين؟ أضف إلى هذا أنه حتى لو أننا استطعنا قبول موقف فش، فإنه لم ينجز شيئاً يزيد على نقل التعيين من النص إلى بنية تصورية أخرى، سواء أكانت تسمى القارئ أم التقليد أم الجماعة. والثبات الظاهر لوجهات النظر فى بعض النصوص أو فى حقيقة أن النصوص ثابتة، يمكن أن يكون نتيجة الانتماء إلى زمرة تفسيرية متألّفة، ولكن من أين ينشأ ثبات الجماعة هذا؟ وكيف يمكن تحديده وتعيينه؟ من الممكن حقاً أن يختفى النص من نموذج فش، ولكن التعيين يبرز فى ثوب آخر. حتى لو أننا سلمنا بأن لا شئ ينتمى

إلى النص، وأنه لا يمكن على الإطلاق وصفه، فإننا بمجرد أن نسجل التماثل في التفسير نجد أنفسنا مضطرين إلى قبول شيء متعين يوجه اتفاقنا في التفسير.

### بزوغ القارئ:

لقد عني منظرو التلقي بأن يطلقوا على هذه القوة الموجهة اسم القارئ. ويمكن أن يفهم قدر كبير من عملهم على أنه محاولة لبيان كيف أن القارئ هو المصدر النهائي للمعنى وللتاريخ الأدبي. فعلى الرغم من حالات الانزلاق العارضة إلى الموضوعية النصية لابد أن يؤخذ رد الاعتبار إلى القارئ مأخذ الجد. وفي السنوات الأخيرة لم يكن في الساحة الألمانية موضوع أثار جدالا أكثر سخونة مما أثاره هذا الموضوع. وتركز معظم النزاع حتى الآن فيما يستلزمه البحث المهتم بالقارئ. وقد ألحت الدراسات التي قامت على أساس تجريبي على النظر إلى الناس الحاليين وهم يقرءون النصوص، في حين جرت العادة في النماذج التأويلية (الهرمنيوطيقية) والظواهرية على إثارة جملة متنوعة من الأبنية التصورية التعليمية، وزود هذا الصدع الأساسي - ومحاولة التغلب عليه - قدرا كبيرا من النقاش بالوقود.

ولكن هناك احتمالا لقدر كبير من الخلاف حول الأمور التفصيلية حتى في داخل هذين التجمعين الكبيرين. وعلى سبيل المثال يتفق ثلف Erwin Wolff مع إيزر فيما يتعلق بضرورة تطوير مقولة غير تجريبية، ومع ذلك فإنه يختلف معه حول قوام القارئ وطريقة تحديد دوره؛ فعلى النقيض من قارئ إيزر الضمني يقترح ثلف «قارئا مقصودا»، أي القارئ الذي كان في ذهن المؤلف وهو ينجز عمله<sup>(١)</sup>. وفي معظم الأحوال تتداخل هذه البنية التصورية مع بنية إيزر، ولكنها لا تماثلها كل التماثل. ذلك بأن القارئ عند ثلف هو من صنع التاريخ الأدبي أكثر منه ناتجا عن القراءة الصرف، وإن لم يكن من الممكن قط التمييز الدقيق بينهما. ويمكن تحديد القارئ المقصود لا عن طريق المفاتيح

النصية في العمل المقروء فحسب، ولكن عن طريق الأعمال المتاخمة، بل عن طريق تعليقات المؤلف (وتعليقات الآخرين المحتملة) على جمهوره كذلك.

من هنا فإن ما يهم قلف هو فكرة القارئ في تجليها. أما إيزر فإنه لا يهتم – في الجانب الآخر – إلا بالقارئ الكفء للتفاعل تفاعلاً ناجحاً مع نص بعينه. ومن هنا فالقارئ عنده يؤدي دائماً، ولا يمكن إدراكه منفصلاً عن «فعل القراءة»، في حين أن قارئ قلف يمكن افتراضه بوصفه نمطاً مثالياً، مستقلاً عن أى نص مفرد. ومع ذلك فالمسألة هنا لا تتعلق بأى القراء هو أكثر جدوى أو أكثر ملاءمة، لكنها أخرى أن تتعلق بالنظرية الحديثة من حيث اشتغالها بتلك التفرقات الدقيقة، محدثة بذلك نهراً لا نهاية له – فيما يبدو – من المفاهيم الخاصة بالقارئ، «المدققة» على نحو متزايد، التي لا يختلف الواحد منها عن الآخر إلا بفروق غاية في الرهافة. وعلى سبيل المثال يذكر قلف نفسه في مقاله قارئاً خيالياً، وقارئاً ملائماً، وقارئاً نموذجياً، وقارئاً محايداً. فإذا نحن اتجهنا بالنظر إلى خارج ألمانيا لاستطعنا أن نمتد في يسر بهذه القائمة إلى القارئ المتميز عند ريفاتير Riffaterre، والقارئ العارف عند فش، ومتلقى القص narratee عند برنس Prince. وعلى الرغم من وجوه الاختلاف بين هذه الأبنية التصورية، فإن ما يبدو رابطاً بينها جميعاً هو وظيفتها بوصفها أداة إنارة بالنسبة إلى «العمل نفسه». ولم يعد المخاطب، أو المستهلك، أو المتلقى، يُنظر إليه على أنه عنصر هامشي في الدراسات الأدبية؛ لقد أصبح القارئ في النماذج الألمانية على وجه الخصوص، وبتعبير ياوس، هو الحكم الفاصل (Instanz) في التاريخ الجديد للأدب<sup>(٢)</sup>.

### القارئ المبعد عن المركز: رولان بارت

إذا نحن قسنا خصوبة أى أسلوب في التناول بمقدار كم البحث والمناقشة النظرية اللذين ولدهما، فإن الانتقال إلى دراسة القارئ، سواء أكان فهمه بوصفه شخصاً تاريخياً أم بوصفه بنية تصورية تعليمية، قد حقق نجاحاً هائلاً.

والحق أن طرافة نظرية التلقى وجاذبيتها ترتبطان بلا شك ارتباطاً وثيقاً بالمرونة التي يتمتع بها النموذج المتعلق بالقارئ. ومع ذلك فإن هذا التوجه يستلزم في الوقت نفسه قيوداً قد يربط المنظرون الطليعيون في فرنسا أو في الولايات المتحدة بينها وبين كثير من النقد الألماني المعاصر.

في اللجوء إلى القارئ لا يكاد يكون هناك مفر من أن يتضمن (هذا اللجوء) تركيزاً للبؤرة النقدية على ذات بشرية. وهذه الذات يواجهها عندئذ موضوع يسمى النص الأدبي، يُفترض أنه سيُقرأ أو يفسر خلال عملية القراءة. ومن ثم فإن الاعتماد على القارئ بوصفه كينونة تاريخية ووظيفة نصية على السواء يطرح ثنائية الذات / الموضوع نفسها، التي شُجبت مؤخراً نتيجة لأساسها الميتافيزيقي.

وعلى النقيض من النظريات الخاصة بالذات، والمبعدة عن المركز، التي تلقى رواجاً في دوائر ما بعد البنيوية، ترتد نظرية التلقى إلى إطار تقليدي من العمل التفسيري. ويبدو النقد الألماني – على الرغم من موقفه الراديكالي النازع إلى التغيير – كما لو كان مجدداً للمأثور «الإنساني» الذي كثيراً ما تعرض للقذح، أخرى منه معلنا موت الكائن البشري – وهو الصيغة التي أطلقها المنظرون الفرنسيون، بدءاً من فوكو Foucault وانتهاءً إلى لاكان Lacan. ولكي ندرك الطبيعة المحافظة لنظرية التلقى في مواجهة نماذج ما بعد البنيوية فإننا لا نحتاج إلا إلى مقارنة نظرية رولان بارت Roland Barthes الخاصة بالقارئ في كتابه S/Z<sup>(١)</sup> بجملة القراء المختلفين الذين يبرزون في نظرية التلقى.

ويصوغ بارت مشكلة النظريات العامة للقراءة من خلال تفكيره في هذه الجملة التي تبدو بسيطة: «أنا أقرأ النص»؛ فهو يعزو إلى «الذات» – شأنه شأن منظري التلقى – دوراً منتجاً في عملية القراءة: «كلما ازدادت العناصر المتعددة التي يستوعبها النص، تضاعف احتمال أن يكون قد كتب قبل قراءتي

إياه. ولكنه - على خلاف النقاد الألمان - يمتد بهذه التعددية إلى الـ «أنا» كذلك، ويتبع ذلك تغير عملية القراءة نفسها.

فعملية القراءة لم تعد تفهم على أنها مجرد مثل آخر على ذات محددة تؤدي عملاً ينصب على موضوع له وجود سابق ومن الممكن تعرفه:

إننى لا أجعله (النص) خاضعاً لعملية شارحة تترتب على وجوده؛ عملية تعرف بأنها «القراءة»، كما أن الـ «أنا» ليست ذاتاً بريئة، سابقة على النص؛ ذاتاً تتناول النص فيما بعد، كما لو كان موضوعاً تكشف عنه، أو موقعاً تحتله.

وما يميز «قارئ» بارت عن أولئك القراء الذين نواجههم في نظرية التلقي هو أن قارئه يتشكل من عدد لا نهائى من الشفرات والنصوص. فالمعنى والتفسير لا ينشآن عن بنية تصورية تتسم بالتشّتت والتعددية: «هذه الـ (أنا) التى تتناول النص هى ذاتها عندئذ جُماع لنصوص أخرى؛ لشفرات لا نهائية أو - بعبارة أدق - مفقودة (فقد أصلها)». وإذا افترضنا هنا أن بارت يناصر ما يماثل على وجه التقريب «القارئ» فى منظور ما بعد البنيوية، فإن وجوه الاختلاف عندئذ بين النقد الألماني والنقد الفرنسى يمكن فى سر تلخيصها على النحو الآتى: فعلى حين أزاح منظرو التلقى البؤرة التفسيرية لديهم من النص إلى القارئ، أزاح نقاد ما بعد البنيوية كل بؤرة عن طريق إضفاء الخاصية النصية على القارئ(\*) .

### التفسير والبحث عن المعنى

ويمكننا أن نقيم تفرقة مماثلة إذا نحن فحصنا نظريات التفسير الحالية. ولنذكر مرة أخرى أن نظرية التلقى تتخذ موقفاً يتعارض فى وضوح مع الممارسات التقليدية، ولكنها وفقاً لجملة متنوعة من المنظورات الحالية لا تعد

(\*) أى أن القارئ نفسه قد أصبح هو النص. (المترجم)



مغربة في نزعة التغيير. ويمكن في يسر ملاحظة الموقف المعارض في تبني ياورس لنموذج كون. وكما شهدنا من قبل، يمكن تقويم استخدام نظرية الثورة العلمية في مجال الدراسات الأدبية على أنه محاولة للفصل بين النزوع التفسيرى في نظرية التلقي والجهود الهرمنيوطيقية الأقدم التي عفى عليها الزمن. وفي الحقيقة يتمثل همٌّ من هموم النموذج الجديد الأساسية في أن يكون قادرا على تقديم تفسيرات جديدة لأعمال أقدم، محررا بذلك القاعدة الأدبية ومجددا لحيويتها.

وهكذا يظل التفسير، الذى فهم على أنه نشاط القارئ في فهم النص، هو بؤرة نظرية ياورس. والشئ نفسه يصح بالنسبة إلى إيزر، الذى تشغل أفكاره حول هذا الموضوع الفصل الأول كاملا من كتابه فعل القراءة *The Act of Reading*<sup>(١)</sup>؛ فهو هنا يعارض ذلك «الشكل من التفسير الذى يهتم أولا وأخيرا بمعنى العمل الأدبي» (ص ٣). ثم إنه يعارض على وجه الخصوص «النموذج الإسنادى»، الذى يُطلب فيه من القارئ أن يفتش عن حقيقة تستخفى في ثنايا النسيج النصي. وعلى الرغم من أن النقد في القرن العشرين قد حاول الهرب من هذا «المعيار الكلاسيكى للتفسير» فقد انتهى إلى الإذعان له. ومثال إيزر الأولى على هذا هو «النقد الجديد»؛ فهذه المدرسة الأنجلو - أمريكية حين رفضت وجهة النظر التى ترى فى العمل «موضوعا يحتوى معنى خبيثا لحقيقة سائدة» آثرت التركيز على «العناصر التى يتكون منها العمل وما بينها من تفاعل». (ص ١٥) وقد تحاشى هؤلاء النقاد، برفضهم الدخول فى لعبة المعنى، المآزق التى وقعت فيها الأعمال التفسيرية الأقدم - وإن لم يكن ذلك التحاشى كاملا. ذلك بأن إيزر يذهب إلى أن النقد الجدد بلجوئهم إلى البحث عن التآلف بين أجزاء العمل وإزالة مواطن الغموض، يكشفون عن مشايعتهم «للقيم القديمة».

أما البديل عند إيزر، الذى عرضنا له من قبل بكثير من التفصيل،

فيتضمن صرف العناية إلى الإجراء على نحو يفوق العناية بالنتيجة. والمعنى عنده لا يستخرج من النص أو يشكّل من المفاتيح النصية، ولكن الأخرى عنده أنه يتم الوصول إليه عن طريق عملية التفاعل بين القارئ والنص. وعلى هذا الغرار لا يستلزم التفسير استكشاف معنى محدد في النص، بل ممارسة للعمل على نحو ما تكشف عنه هذه العملية. والسؤال عما إذا كان إيزر يشايح في الواقع هذا النموذج في ممارسته ليس هو موضوع النظر هنا؛ فالمهم هو التعارض المفترض بين نظرية التلقي والممارسات التقليدية. ذلك بأن كلا من ياكوبس وإيزر يقدم طريقتيه في التناول على أنها منقطعة عن الطرق المقبولة التي استخدمت في الماضي لتحليل النصوص.

إن نظرية التلقي - منظورا إليها من موقع بعينه يمنحها الأفضلية - تنقطع حقا بطبيعة الحال عن نظريات التفسير الأقدم. ومع وضع القارئ في مركز المشروع التفسيري صار من الممكن توليد نموذج تطوري للتاريخ الأدبي، ونظرية في القراءة تقوم على التفاعل، على السواء. ولكن ينبغي لنا مع ذلك أن نتساءل عما إذا لم يكن التركيز الجديد للنشاط النقدي يحتفظ من «القيم القديمة» بأكثر مما يدرك منظرو التلقي. وكما رأينا من قبل، استلزم الاتجاه الأعم لنظرية التلقي نقل الاهتمام من النص إلى القارئ. وهكذا فإن النص المحدد الذي وقف النقد التقليدي إلى جانبه قد حل محله المتلقي. ومع ذلك فليس هناك سبب للاعتقاد بأن مستهلك الأدب هو أكثر ثباتا من النص المتقلب. حتى لو أننا لم نقبل تحويل بارت للقارئ إلى نص، فلماذا سنكون قادرين على قراءة الذات القارئة أو قراءة هذه الذات على نحو أيسر أو أدق من قراءة ما كانت الذات تقرؤه؟ وفي مقابل الغموض النصي يحتفظ نقل البؤرة النقدية من النص إلى القارئ بما في التراث النقدي من تعين عن طريق ترحيلها إلى مكان آخر. إننا نسلم بأن النص متعدد، في حين أننا ننكر في الوقت نفسه تعددية القراء وتعددية كتابتهم.

والحق أن منظري التلقي يشتركون في هذه الاستراتيجية النقدية وفي

نواحي قصورها مع أشهر ضربين من النقد القائم على استجابة القارئ في الولايات المتحدة. فرغبة جوناثان كلر Jonathan Culler في تأسيس «شعرية بنيوية»، وإحالات فش المتكررة إلى التجمعات الأدبية وتقاليدها الملزمة لها، قد عرضت لهما مشكلات مماثلة حتى ليبدو أنهما تهييان بمنطقة ما يتوقف فيها انبهام العمل التفسيري عن طريق وسيط متعين وسهل في القراءة.

وتنشأ الصعوبة، فيما يتصل بكلر، عندما يكتب عن «الكفاءة» الأدبية ويحاول شرح «جملة التقاليد اللازمة لقراءة النصوص الأدبية» التي تشكل هذه الكفاءة<sup>(٢)</sup>. وعلى حين أنه مصيب بلا شك في افتراض أن القواعد والتقاليد تتيح لنا إدراك المعنى في الأدب، لا مفر من أن تواجه أى محاولة لصياغة هذه القواعد المسعفة، المشكلات نفسها التي أدت بالنقاد إلى التخلي عن نظرية النص المتعين. فلماذا يكون في مقدورنا أن نثبت التقاليد المستخرجة من النصوص آخر الأمر—إذا نحن صغنا المشكلة بطريقة مختلفة، قابلة للامتداد بها بلا نهاية، شأنها شأن تفسيراتنا للنصوص؟ ثم لماذا لا يكون في وسعنا أن نجد واسطة أخرى متحركة على نطاق أوسع (كالمجتمع أو التاريخ مثلا)، تحلق فوق التقاليد وتكون—من ثم—موضوعا أكثر ملاءمة للدراسة؟

ويقدم فش معضلة مماثلة من خلال مجادلاته في سياق نقد النقد عندما يشير إلى الجماعات الأدبية. وربما لا يخلو من المغزى أن تقديمه لهذا المصطلح يشتمل على صيغة ملتفة: فالجماعات الأدبية تنشأ نتيجة للاتفاق الملحوظ بين النقاد؛ والاتفاق ينشأ نتيجة للانتماء العام إلى جماعة أدبية. ولما كان فش يبدو غير حريص على أن يشق لنفسه طريقا خارج هذه الدائرة، بأن يطرح معايير أخرى لجماعته، فإن هذا يوحى بأنه ربما كان على وعى بالشرك النظري الذي وقع فيه. وعندما تستخدم هذه الاستراتيجيات بوصفها بديلا من التفسير التقليدي أو لتيسير الاقتراب من النص، فإن السؤال الذي يمكن أن

يطرح هو: لماذا يكون في وسعنا أن نقرأ القارئ، أو التقليد، أو المؤسسة الاجتماعية، بصورة أفضل على أى نحو من قراءتنا للنص؟

### ضرورة التفسير المغلوط: هارولد بلوم

إن الاعتراف بأن المرء قد يواجه صعوبات في مسألة التعيين عندما يجرى البحث في القارئ أو التقاليد أو المؤسسة الفنية، لا يعنى - بطبيعة الحال - أن هذه الألوان من النشاط غير مجدية. والدليل هنا هو على الأرجح أن دراسة هذه المناطق تنطوى على أنواع المشكلات نفسها التي يصادفها المرء عندما ينظر في النص الأدبي. ومحاولة الروغان من النص عن طريق نقل البؤرة النقدية إلى وسيط آخر لا تفضى إلا إلى إرجاء لمواجهة التعيين.

ولا يتيسر تحاشي هذا الموضوع تحاشياً تاماً إلا إذا طرح التفسير نفسه في إطار مختلف. وهذه المراجعة للتفسير هي على وجه الدقة ما يفصل المنظور «ما بعد الحدائي» عن النماذج التي تعتمد على استجابة القارئ. ذلك بأن منظري التلقي في تناولهم للتفسير يدعمون نموذجاً تنتج فيه ذات ما تصريحاً مكتوباً أو شفويًا، يشرح نصاً أصلياً أو يقدم معنى هذا النص. ومن ثم يعد هذا التفسير ثانويًا، أو طفيلياً، أو هامشياً. ثم إن خصائصه النصية الخاصة يكون لها أهمية ثانوية ما دام يزعم أنه يشرح بأسلوب النثر المنطقي البسيط ما تم تأليفه بلغة أدبية مجازية. وعلى النقيض من هذا ينكر نقاد «ما بعد الحدائية» هذه العلاقة المسلم بها بصفة عامة بين النص والتعليق عليه؛ فالنقد في هذا الإطار المرجعي لا ينطوى على عمل تفسيري بقدر ما ينطوى على عمل إبداعي. والتشديد هنا لا ينصب على الجانب الثانوي من التفسير، بل الأخرى أنه ينصب على إنتاج النصوص الجديدة. وفي وسع المرء أن يقول في حالة التصوير المكاني إن التعليق على قطعة من الأدب يستلزم إضافة كلام إلى نهاية النص أو إلى جانبه، في مقابل التغلغل في شئ أصلي أو الاقتراب الحميم منه.

وعلى الرغم من أن معظم من يمثلون ما بعد الحداثة يشتركون في وجهة النظر هذه، الخاصة بالنشاط النقدي، فإن أقوى بيان لهذا الوضع ربما صدر عن هارولد بلوم Harold Bloom؛ فمفهومه للقراءة يبرز مرة أخرى المشكلات التي تواجهها نظرية التلقي لكي تلقى القبول في الدوائر الأدبية «الطليعية». ومعظم اهتمام بلوم موجه إلى الكيفية التي يقرأ بها الشعراء الآخرون. وأطروحته الأساسية، وهي أن كل شاعر قوى يخطئ بالضرورة قراءة رائده العظيم، قد قصد بها تقديم نظرية عامة عن التأثير الشعري. ولكن نظريته في القراءة لها كذلك دلالاتها الضمنية على نشاط النقاد أو الباحثين.

إن التفسير المغلوط - أو «سوء الفهم»، إذا تقيدنا بكلمات بلوم - يفهم على أنه الفعل المؤسس للقراءة وللتفسير وللتاريخ الأدبي. وليس من الممكن مطلقاً إعادة صياغة قصيدة ما أو الاقترب «الحميم» من معناها، على نحو ما قد يعتقد الناقد التقليدي. وأفضل ما نستطيع القيام به هو أن نؤلف قصيدة أخرى. حتى هذه الصياغة الجديدة تكون دائماً تفسيراً مغلوفاً للقصيدة الأم. ومن ثم فإن ما يميز الأشعار عما نسميه في المعتاد نقداً أو تفسيراً لا يعدو أن أشكال سوء الفهم في الأولى من المؤلف أن تكون أكثر تطرفاً منها في الأخرى:

إن أخطاء الشعراء في تفسير الأشعار أفدح من أخطاء النقاد في التفسير أو من نقدهم؛ ولكن هذا ليس سوى فرق في الدرجة وليس مطلقاً في النوع. وليست هناك تفسيرات، وإنما هناك أخطاء في التفسير. ومن هنا فإن النقد كله هو شعر منشور<sup>(١)</sup>.

فالنقد هنا يفهم على أنه «نسق من الانحرافات يتبع عمليات فذة من سوء الفهم الخلاق» (ص ٩٣)، في حين أن أفضل التفسيرات، التي يعاد طرحها بوصفها خطأ في التفسير وشعراً منشوراً، تتشكل من أكثر النصوص إغراقاً في الخيال و«تناقضاً» في هيئة تعليق.

## التأسيس الجديد للتاريخ الأدبي

ومع هذه النظرية في التفسير لن يكون غريبا أن تختلف نظرية التلقي اختلافا بينا عن النقد «الطليعي» فيما يتعلق بالتاريخ الأدبي. ومرة أخرى لا يمكن إدانة الفريق الألماني بأنه يفتقر افتقارا تاما إلى التجديد؛ فقد اهتمت نظرية التلقي، وعلى وجه الخصوص في أولى مراحلها على نحو ما تمثلت في كتابات ياكوبس - اهتمت بمراجعة العلاقة بين التاريخ الأدبي والتفسير من جهة، وبين التاريخ الأدبي والتاريخ العام من جهة أخرى. ولم يعد من الممكن القيام بتفسير نص عن طريق مجرد وضعه في سياقه التاريخي، بل عدّ تاريخ تفسيره نفسه جزءا مكتملا لقدرتنا على فهمه. ومن هنا لم يعد من الممكن للتاريخ الأدبي أن يكون عرضا وضعيا لتعاقب المؤلفين والحركات في الزمن؛ فقد صار عليه، بعد أن تأسس وفقا لنموذج تطوري، أن يؤكد طبيعة العمل الأدبي المفعم بالنشاط (ereignishafte) كما يؤكد دوره التاريخي البناء.

وقد كان من أهم نتائج هذا التحديد الجديد للتاريخ الأدبي ذلك الفرض الذي تنقلب بمقتضاه العلاقة بين تاريخ الظواهر الثقافية (الفن، الأدب، الموسيقى، إلخ)، والتاريخ العملي (Historie). لقد كان كل فرع من فروع التاريخ الثقافي يعد في السابق ناتجا لعملية تاريخية أشمل؛ فالثقافة حين فهمت على أنها ظواهر ثانوية كانت عالما يستند إلى أساس سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي. لكن مشروع ياكوبس المبكر يمكن أن يقرأ بوصفه محاولة لقلب هذا النوع من النموذج رأسا على عقب. ذلك بأن قيام تاريخ للفن على أساس من جماليات التلقي حري أن يرغمنا على مراجعة نظرية التاريخ العملي: «يستطيع تاريخ الفن عن طريق ربطه المستمر بين الفن في الماضي وفي الحاضر، أن يصبح نموذجا لتاريخ يبرز (تطور هذا الحاضر)»<sup>(١)</sup>. وما يعارضه ياكوبس هنا هو موضوعية القرن التاسع عشر التاريخية، التي ذهبت إلى القول بوجود الحقائق الموضوعية مستقلة عن الذات التي تعانيها. وتقدم

جماليات التلقي، عن طريق إضافتها صفة النسبية على كل ما ينتمى إلى الحقيقة الواقعة بطرحها للحوار بين الماضي والحاضر - تقدم نموذجاً بديلاً لفهم أحداث الماضي. ومن ثم فإن تكريس الفن على أنه نموذج للتاريخ العام سيعنى استبعاد «فكرة التراث الموضوعية» لصالح «فكرة وظيفية للتاريخ».

### التاريخ بوصفه ميتافيزيقاً: جاك ديريدا

وقد لوحظ بعض المثالب في نظرية التاريخ هذه عندما سجلت اعتراضات ألمانيا الشرقية؛ ومع ذلك فقد كان لاعتراض «الطليعة» طبيعة مختلفة. ولم يكن مجرد الطريقة التي نعالج بها فهم الماضي هي ما استدعى المراجعة، بل كانت نظرية التفكير التاريخي نفسها هي هنا التي استدعت ذلك. وفي السنة نفسها التي قدم فيها ياكوبس بيانها الخاص بنظرية التلقي في كونستانس، نشر جاك ديريدا Jacques Derrida - على سبيل المثال - كتاباً ضخماً بدأ كما لو كان دعوة إلى إلغاء التاريخ نفسه.<sup>(١)</sup> ومع أنه يلمح عرضاً إلى ما يبدو أنه مفهوم تقليدي للتاريخ - وعلى سبيل المثال في دعوته إلى «تاريخ» للتعارض بين الكتابة الطبيعية والكتابة المصنوعة (ص ١٥) - كثيراً ما فهم مشروعه على أنه محاولة للقطيعة مع كل تقاليد التفكير التاريخي. وهو في تحليله لنص روسو الذي يحمل عنوان «أصل اللغات» يطالب بأن:

القراءة ينبغي أن تحرر نفسها، في ذاتها على الأقل، من تصنيفات التاريخ الكلاسيكية - لا من مجرد تصنيفات تاريخ الأفكار وتاريخ الأدب فحسب، بل كذلك، وربما كان قبل كل شيء، من تصنيفات تاريخ الفلسفة. (ص ٨٩)

ولا شك أن إجراءه نفسه في كتابه «عن الكتابة» - وهو يتحرك فيه من النظر في سوسير «مرتداً» إلى دراسة روسو المعمقة، متقلباً بين كتاب آخرين متنوعين في تاريخ الفلسفة على مدى الطريق - لا شك أنه يشهد على عدم اكترائه بمناقشة موضوعاته الأساسية في أي نسق تعاقبي تقليدي.



ولكن أخطر اعتراض له على التاريخ في مفهومه وممارسته لدى الأجيال السابقة، هو أنه (أى التاريخ) ينتمى أيضا إلى النظام الميتافيزيقى الذى عقد هو العزم على تفكيكه. وقد كتب فى مقتبسه(\*) يقول: «إن مفهوم التاريخ نفسه» لا يكون له معنى إلا «خلال حقبة تأخذ بمركزية الفكر» (ص ٤). ولما كان ديريدا راغبا فى الإسهام فى انهيار هذه الحقبة، لم يكن عمله يستطيع التسليم بنظرية فى التاريخ ربما تكون قد قامت بوصفها دعامة أو ملجأ للفكر المعتمد على مركزية الفكر. وعلى حين كان ياوس يعمل على تجديد التاريخ لكى يعارض دراسة الأدب، كان ديريدا يريد استبعاد التاريخ لكى يقرأ النص القائم على مركزية الفكر على نحو أصح. كان ياوس يسعى إلى أن يعكس العلاقة بين التواريخ الثقافية والتاريخ العام؛ أما ديريدا فكان يرى فى كلا الجانبين أعراضا وبقايا متهرئة لموضوع فلسفى أكبر.

### الشعرية وعلم التاريخ: هايدن هويت

ولم يقتصر الأمر على هذا، بل إن أعضاء «الطليعة» النقدية الأقل حماسة للتغيير قد أخذوا موقفا بدأ أكثر ثورية من موقف ياوس، عندما يتجه إلى معارضة الطريقة التقليدية فى التاريخ. وربما كان هايدن هويت Hayden White هو أشهر كاتب فى العالم المتكلم بالإنجليزية يتناول هذه المسائل<sup>(١)</sup>. وهو ينازع - مثل ياوس - فى وجود الحقائق التاريخية الموضوعية، ويخلص إلى وجهة نظر فى التاريخ، يمكن مناقشتها، تأخذ على نحو مماثل بنسبية التاريخ، فتستبعد نظرات الحقيقة واليقين. وعلى كل حال تبرز الطريقة التى يطور بها وجهة نظره فى تاريخية التاريخ - تبرز مرة أخرى الفجوة بين نظرية التلقى والتيارات الأخرى المعاصرة.

ذلك بأن هويت يعتمد فى نقده اعتماداً كبيراً على مفهوم الكتابة التاريخية بوصفها سرداً روائياً وعلى نظرية الشعر؛ فهو فى تحليله

(\*) المقتبس الذى صدر به كتابه «عن الكتابة» (المترجم).

لاستراتيجيات سردية مختلفة استخدمها المؤرخون، يلاحظ نسقاً رباعياً من الأنماط وفقاً لطراز صنع الحبكة، وطراز الشرح، وطراز التضمين الإيديولوجي. ومع أن أيًا من هذه الطرز لا يرجع إلى عوامل شخصية صرف (وهي بذلك ليست نسبية، بما يعنى أنها اعتباطية)، فمن الصعب أن تعزى الأسبقية إلى أي حبكة بعينها، أو أي شرح، أو أية إيديولوجيا. والمسألة عند هويات هي أن قراءة التاريخ وكتابته تماثلان في جوانب أساسية كتابة الحكاية. فالمؤرخ، شأنه شأن شاعر العصور الوسطى، هو أكثر تقيداً بمجازات حرفته وتقاليدها منه بـ «حقيقة» ما يعرض.

من هنا يصبح النموذج الذى يؤسسه هويات هو تقريب التاريخ إلى الأدب. وتظهر جوانب نظريته الأكثر إثارة للجدل وحفزا عليه عندما يشرح هذه العلاقة. ومن خلال تعريف هويات صنع الحبكة بمصطلحات مأخوذة من مجال الشعرية – كالرواية، والملهاة، والمأساة، والقصيدة الهجائية – ومن خلال نسبته المجازات البلاغية إلى النماذج الشارحة – كالأستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، والمفارقة – من خلال ذلك كله يطرح علينا بعدا قصصيا وفى النهاية تعينا لغويا من أجل أن نفهم الماضى. ومن ثم فإن هويات، على نقيض ياوس فى مناقشته لعلم التاريخ، يبدو أكثر تميزا، وأكثر ثورية، وأكثر تعلقا بالأدب. فعلى حين يقيم ياوس مفهومه المعدل للتاريخ على أساس علاقة حوارية مع الماضى، يجمع هويات كل أشكال التاريخ تحت صنوف القص. وبينما تسعى جماليات التلقى إلى دمج تفسير الماضى فى عملية بسط التاريخ وكتابته، ترى وجهة النظر الآخذة بتاريخية التاريخ أن كل التواريخ هي بصفة أساسية أعمال تفسيرية. وفى الوقت الذى يذهب فيه ياوس إلى أن المعالجة الثقافية للتاريخ يمكن – من ثم – أن تصلح نموذجا للتواريخ العامة، يواجهه هويات بنموذج تسعف فيه المجالات الأدبية على التفكير التاريخى نفسه. وفى إيجاز يجهد مشروع ياوس فى أن يضع التاريخ فى قلب الدراسات الأدبية؛ أما مشروع هويات فهو على النقيض – يراجع التاريخ نفسه عن طريق وضع الدراسات

الأدبية في قلب عملية التاريخ.

### تحديد عنصر الإثارة

ليس من العدالة إلى حد ما مقارنة نظرية هوايت في هذا النطاق بنظرية ياوس؛ فهوهايت هو آخر الأمر كاتب تخصص في علم التاريخ، في حين أن ياوس أستاذ في اللغة الرومانسية(\*)، اهتم بإعادة الحيوية إلى تخصصه الأكاديمي عن طريق نظريات جديدة في التاريخ الأدبي. وعلى كل فالمسألة هنا وخلال هذا الفصل تتعلق بالطريقة التي بلور بها منظرو التلقى وغيرهم من النقاد المعاصرين مشكلات معينة. ولم يكن المقصود من المقارنات بين وجهات النظر الألمانية الحديثة وما يسمى الطليعة في فرنسا وفي الولايات المتحدة بيان تفوق إحدى المجموعتين من المعالجات على الأخرى، بل الأخرى أنها (هذه المعالجات) قد وضعت - في المحل الأول - لإضافة بعض أوجه القصور النظرى التي واجهتها نظرية التلقى خلال السنوات القليلة الماضية، لكي تبين المواضع التي كان على منظري التلقى أن يواجهوها فيها مشكلات مهمة في تأسيس «نموذج جديد».

لكن الملاحظات السابقة عن النص، والقارئ، والتفسير، والتاريخ الأدبي، ربما أفادت بصورة ثانوية بوصفها تصويراً جزئياً للصعوبات التي لاقتها نظرية التلقى - والتي ستظل تلاقيها - من أجل أن تحرز القبول لدى الدوائر النقدية المعاصرة خارج ألمانيا. والحق أن نظرية التلقى يمكن - على نحو ما تؤكد المواقف التي سبق الإلمام بها - أن تبدو مشروعاً محافظاً؛ فهذه المدرسة من منظور «الطليعة» تحتفظ بقدر جيد من الحقيبة التي حملها التراث أو هي تعيد طرحه، في الوقت الذي تزعم فيه أنها تسقطه.

وحتى هذه اللحظة كان منظرو التلقى يبدون فتوراً في التصدى للاعتراضات الضمنية في الخطاب النقدي الفرنسي والأمريكي. ومع أن ياوس

(\*) أي ذات الأصل اللاتيني، والمقصودة هنا هي اللغة الفرنسية. (المترجم).

متخصص في الأدب الفرنسي، وإيزر له علاقات حميمة بالعالم الأكاديمي في الولايات المتحدة، نادرا ما يعثر المرء في كتابتهما على إشارات إلى النظريات الأدبية السائدة في هذين البلدين. وفي العملين الرئيسيين لإيزر وياوس، وهما كتاب «فعل القراءة»، وكتاب «التجربة الجمالية والهرمينيوطيقا الأدبية»، لا نعثر على أى ذكر لديريدا أو لاكان؛ ولم يرد ذكر فوكو إلا في هامش عابر عند إيزر. وليس حظ التلاميذ الأمريكيين للفكر الفرنسي في هذين الكتابين أفضل. وفي اختصار، نحاشى منظرو التلقي بصفة عامة الموضوعات نفسها التي أثبتت أنها أعظم إثارة خارج ألمانيا.

وربما تغير هذا الآن، حيث أخذ اتجاه ما بعد البنيوية في اكتساب أدنى مساحة لموطئ قدم لدى الجيل الأحدث من الدراسين الألمان، على الرغم من أن هذا الفرع من النظرية من المحتمل أن يبقى – لأسباب تتعلق بالمؤسسة الاجتماعية – هامشيا في ألمانيا مدة من الزمن. ومع ذلك، حتى لو أنهم لم يواجهوا بمعارضة داخلية، سيظل من المفضل لدى منظري التلقي أن يدخلوا في حوار مع تيارات النقد العامة الأخرى.

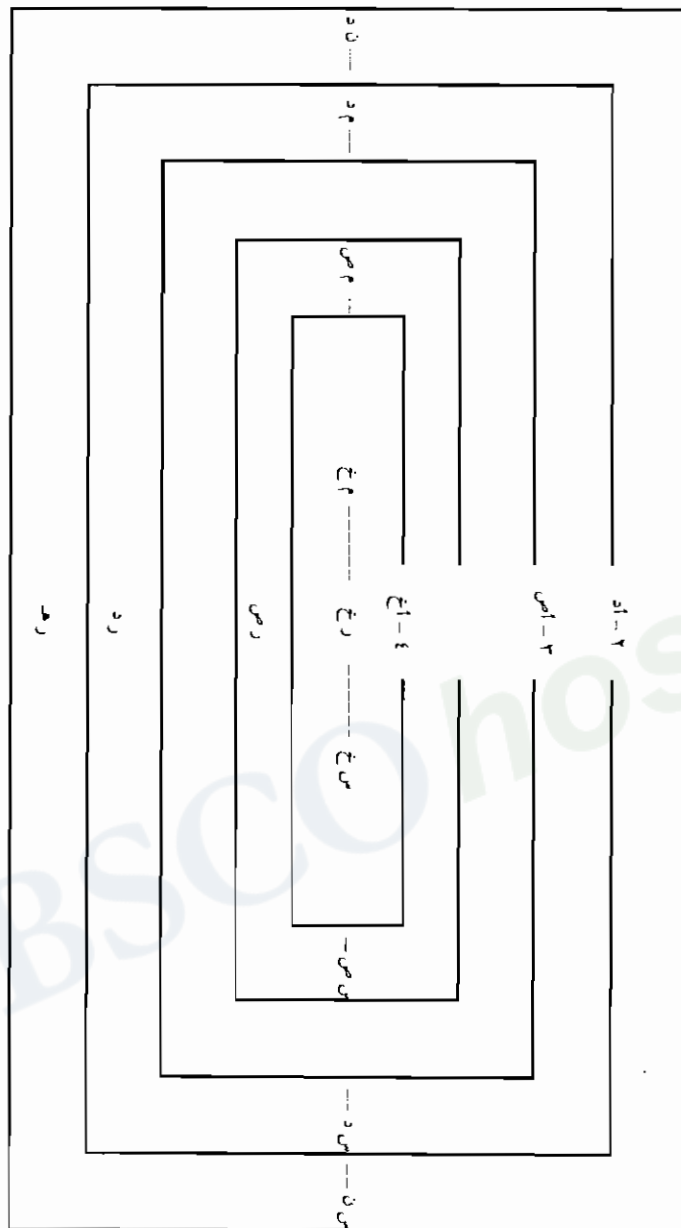
ونظرا إلى الافتقار إلى الألفة المتبادلة، ربما كان هذا الحوار في صالح كل الأطراف، دافعا لهم إلى مراجعة ما أصبح الرواسم (الكليشيهات) الخاصة في خطابهم النقدي. وعلى هذا ربما كان تلقي نظرية التلقي في العالم المتكلم بالإنجليزية – وهو حتى الآن موضوع محدود – رهن المستقبل. ذلك بأن نظرية التلقي إذا استطاعت أن تدخل في علاقة منتجة مع طرز أخرى من الفكر المعاصر، فسوف تكون قادرة على أن تقدم، كما قدمت لجيل من النقاد الألمان، «إثارة» سعيدة للدرس الأدبي.

جدول (١) : أنساق التفاعل المتبادل للتوحد الجمالي مع البطل.

شكل التماثل	المرجع	نظام التلقى	معايير السلوك أو الموقف (+ = إيجابي، - = سلبي)
١ - ترابطي	اللعب / المنافسة (الاحتفال)	تقمص المرء لأدوار المشاركين الآخرين جميعاً	+ الاستمتاع بالكينونة الحرة (التآلف الاجتماعي الصرف) - الافتتان الجماعي (العودة إلى الطقوس العنيفة)
٢ - مثير للعجب	البطل الكامل (قديس، حكيم)	الإعجاب	+ المنافسة - المحاكاة + الاقتداء - الاستنارة أو التسلية عن طريق ما هو خارق للمألوف (الحاجة إلى الهرب).
٣ - تعاطفي	البطل غير الكامل (العادي)	الإشفاق	+ الاهتمام الأخلاقي (الاستعداد للفعل) - النزعة العاطفية (الاستمتاع بالآلم) + التكافل من أجل القيام بعمل محدد - التماسك الذاتي (تسكين الروع)
٤ - تطهيري	أ - البطل المتالم ب - البطل المسحوق	- الجيوش العاطفي المأسوي / التحرر الباطني. - الضحك المتعاطف الإفراغ الكوميدي الداخلي.	+ الاهتمام الحاد، والتأمل الحر. - الفتنة العاصفة (الاستمتاع بالوهم) + الحكم الأخلاقي الحر. - السخرية (طقس الضحك)
٥ - مفارق	البطل المفتقد أو البطل المضاد	الغربة (الإثارة)	+ إبداع متبادل - إيمان بالنفس + صقل الإدراك - الضجر المهذب - اللامبالاة

المصدر: هانز روبرت ياوس، التجربة الجمالية (١٩٨٢، ص ١٥٠).

شکل (۱) اساسی خطوط :



المصدر: جنتر فالدمان: جماليات الاتصال، ١ (١٩٧٦)، ص ٧٣

١- أن = اتصال نفعى

م ن = مرسل نفعى : المؤلف الفعلى .

س ن = مستقبل نفعى : المتلقى الفعلى .

ر ن = رسالة نفعية : الأدب (= أ د) .

٢- أ د = اتصال أدبى .

م د = مرسل أدبى ( يقوم بدور المؤلف الأدبى ) بوصفه مؤلفاً أدبياً .

س د = مستقبل أدبى ( يقوم بدور المتلقى ) بوصفه متلقياً أدبياً .

ر د = رسالة أدبية : (= أ ص)

٣- أ ص = اتصال نصى داخلى .

م ص = مرسل نصى داخلى : دور المؤلف الداخلى ( الراوى ) للنص .

س ص = مستقبل نصى داخلى : دور المتلقى الداخلى ( القارئ ) للنص .

ر ص = رسالة نصية داخلية : الحدث الخيالى ( الروائى ) (= أ خ) .

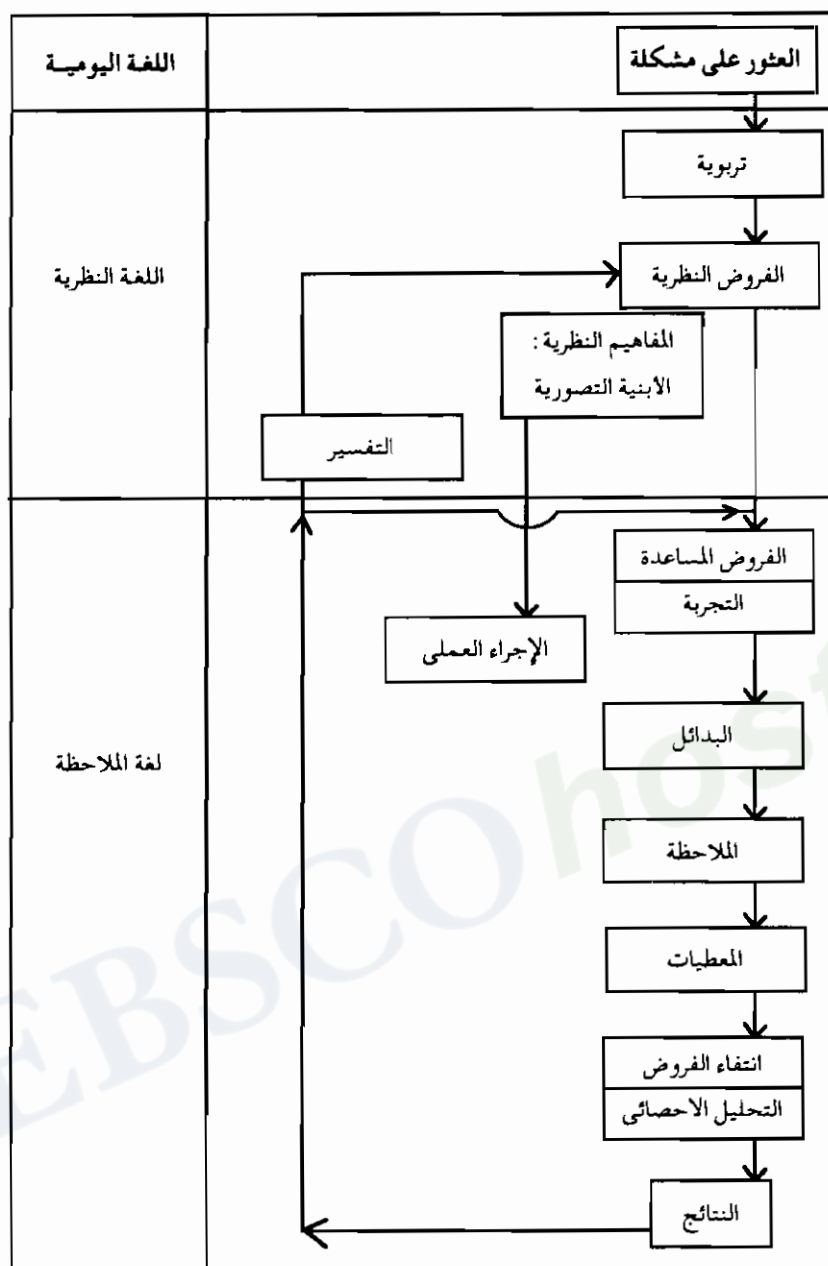
٤- أ خ = اتصال خيالى .

م خ = مرسل خيالى : يروى عن شخصية خيالية ( قصصية ) .

س خ = مستقبل خيالى : يتلقى شخصية خيالية ( قصصية ) .

ر خ = رسالة خيالية : تفاعل خيالى، لفظى وغير لفظى .





شكل (٢) : جدول يبين مسار البحث التجريبي .

المصدر : نوربرت جرين ، ميكولوجيا الأدب (١٩٧٢ ، ص ١٨) .

## الهوامش

### هذا الكتاب

1. Hans Robert Jauss, "Esthétique de la réception et communication littéraire," in *Literary Communication and Reception: Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 46 (Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1980), p. 15.
2. Susan Suleiman and Inge Crosman (eds), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton: Princeton University Press, 1980); and Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1980).
3. *Poetik und Hermeneutik: Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe* (Munich: Fink, 1964 ff.).

### الفصل الأول : تغير النموذج ووظيفته الاجتماعية

#### نماذج من تاريخ النقد

1. Hans Robert Jauss, "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft," *Linguistische Berichte*, No 3, 1969, pp. 44-56.

1. Thomas S.Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, second enlarged edn, International Encyclopedia of Unified Science, vol. 2, no. 2 (Chicago: University of Chicago Press, 1970), p. 208.

*Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie* (Munich: Fink, 1977). Zoran Konstantinović, Manfred Naumann, and Hans Robert Jauss (eds), *Literary Communication and Reception: Proceedings of the LXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 46 (Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1980).

Jürgen Kolbe (ed.), *Ansichten einer künftigen Germanistik* (Munich: Hanser, 1969).

Jürgen Kolbe (ed.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik* (Munich: Hanser, 1973).

Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, fourteenth edn (Bern: Francke, 1969); and Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, fifth edn (Zurich: Artemis, 1967).

## الفصل الثاني: المؤثرات والإرهاصات

### \* الشكلانية الروسية

١- ما لم ترد إشارة أخرى فإن الاقتباسات الواردة في النص بين قوسين ترجع إلى المجلدين المكونين لكتاب نصوص الشكلانيين الروس:

Texte der russischen Formalisten, eds Jurij Striedter and Wolf-Dieter Stenpel "Munich: Fink, 1969 and 1972".

2. Boris Tomashevskii, "Literature and biography," in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (eds), *Readings in Russian Poetics* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1971), pp. 47-55.

وجميع الاقتباسات في هذه الفقرة تشير إلى هذا المقال.

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 53.

Quoted from Boris M. Eikhenbaum, "The theory of the formal method," in *Readings in Russian Poetics*, p. 32.

This is the phrase Jauss uses in his "Provocation" essay; see Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 33.

### \* رومان إنجاردن

1. Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, trans. George G. Grabowicz (Evanston, Ill.: Northwest-

ern University Press, 1973), pp. lxii-lxiii.

2. See René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, third edn (New York: Harcourt, Brace & World, 1956).

٣- هذا المجلد، الذي نشر باللغة البولندية أصلاً في عام ١٩٧٣، وبالألمانية في عام ١٩٦٨، قد ترجمته «روت آن كراولي» مع «كينث أولسن»، ونشر في: (Northwestern University Press, 1973).

٤- أفدت هنا وفي فقرات أخرى من هذا القسم من قراءتي لأيوجين فالك.

H.Falk, *The Poetics of Roman Ingarden* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1981).

\* بنوية براغ (جان موكاروفسكى وفيلكس فوديشكا).

١- أشير هنا إلى كتاب جان موكاروفسكى: *The Word and Verbal Act*

Selected Essays by Jan Mukarovsky وكتابه المصاحب، المسمى

البنية والعلامة والوظيفة *Structure, Sign, and Function* وقد

ترجمهما ونشرهما جون بوربانك Burbank وبيتر شتاينر Peter

Steiner.

(New Haven and London: Yale University Press, 1977 and 1978).

٢- ترجمة

Mark E. Suino (Ann Arbor, Mich. : University of Michigan, 1970).

٣- انظر

"Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben" in

Felix Vodicka, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, trans. Tuschinsky et al. (Munich: Fink, 1976), pp. 30-86, especially pp. 60-73. The section on literary reception in this essay appeared in English under the title "The history of the echo of literary works," in Paul L. Garvin (trans. and ed.) *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style* (Washington, DC: Georgetown University Press, 1964), pp. 71-81.

4. See "The concretization of the literary work," in Peter Steiner (ed.), *The Prague School: School: Selected Writings 1929-1946* (Austin: University of Texas Press, 1982), pp. 103-34.

\* هانز - جورج جادامر

١ - الصياغة الألمانية الحديثة لكتاب الحقيقة والمنهج (توبنجن: مور ١٩٧٢) Wahrheit and Methode (Tubingen: Mohr, 1972) هي صياغة موسع لطبعة ١٩٦٠ الأصلية. والترجمة الإنجليزية التي قام بها جاريت باردن وجون كمنج (New York: Continuum, 1975) والتي سيرد الاقتباس منها في هذا القسم، قد اعتمدت على الطبعة الثانية (١٩٦٥)، ولهذا فإنها لا تشتمل على التذييل الذي أضافه جادامر.

2. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, trans. and ed. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 37.

3. Gadamer, *Wahrheit and Methode* (Nachwort), p. 514.

4. Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper & Row, 1962).

1. Leo Löwenthal, *Erzählkunst und Gesellschaft: Die Gesellschaftsprobematik in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts* (Neuwied: Luchterhand, 1971), p. 39.
2. Leo Löwenthal, "Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland," *Zeitschrift für Sozialforschung*, no 3, 1934, pp. 343-82. Hereafter cited parenthetically in the text. An abbreviated English translation with the title "The reception of Dostoevski's work in Germany: 1880-1920" appeared in Robert Neal Wilson (ed), *The Arts in Society* (Englewood Cliffs NJ: prentice Hall, 1964), pp. 122-47.
3. Julian Hirsch, *Die Genesis des Ruhmes: Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte* (Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1914).
- سیرد فیما یلی الاقتباس منه فی النص .
4. Levin L. Schücking, *The Sociology of Literary Taste*, trans. Brian Battershaw (London: Routledge & Kegan Paul, 1966), p. 90.
- سیرد فیما یلی الاقتباس منه فی النص .
5. Levin L. Schücking, "Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte," *Germanisch-romanische Monatsschrift*, no 5, 1913, pp 561.



\* الفصل الثالث : المنظرون الكبار

من تاريخ التلقي إلى التجربة الجمالية : هانز روبرت ياوس

1. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt Suhrkamp, 1970), p. 7.

٢- نقل هذا المقال إلى الإنجليزية تحت عنوان « التاريخ الأدبي بوصفه تحدياً  
لنظرية الأدب، وذلك في كتاب هانز روبرت ياوس نحو جماليات للتلقي

Timo- Towards an Aesthetic of Reception ترجمة تيموثي باهتي

thy Bahti وصدر عن جامعة منيسوتا

(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), pp. 3-45.

وسوف أقتبس من هذا الكتاب، وسترد الإشارات إليه فيما بعد محددة في  
النص.

3. Jauss, *Literaturgeschichte*, p. 9.

4. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Continuum, 1975), p. 269.

5. E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton: Princeton University Press, 1960), p. 66.

6. See Hans Robert Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (Tübingen: Niemeyer, 1959), pp. 153, 180, 225, and 271; and review of *La Littérature et le lecteur*, by Arthur Nisin, *Archiv für das Studium der neuen Sprachen*, vol. 197, 1961, pp. 223-5.

7. Hans Robert Jauss, "Der Leser als Instanz einer neuen Ges-

chichte der Literatur," *Poetica*, vol. 7, no. 3-4, 1975, pp. 325-44; here, p. 327.

٨- الصيغة الألمانية الأصلية لهذا الكتاب كانت التجربة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية.

*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Munich: Fink, 1977).

9. Constance: Universitätsverlag, 1972.

١٠- الاقتباسات من تيودور أدورنو، النظرية الجمالية

Theodor Adorno, *Asthetische Theorie*, (Frankfurt: Suhrkamp, 1970).

١١- ستشير الاقتباسات التالية إلى التجربة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية، ما لم يرد نص على غير ذلك. وقد جرى تعديل يسير على بعض المقتبسات. انظر الهامش رقم ٨ للوقوف على العنوان الألماني الأصلي.

12. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (*Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973), trans. Richard Miller, with a note on the text by Richard Howard (London: Cape, 1975).

13. Princeton and London: Princeton University Press, 1957.

١٤- يمكن أن يقال الشيء نفسه عن صياغة ياوس النظرية الأحدث في الطبعة المراجعة والموسعة من التجربة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية. وهنا يتدبر ياوس بعض اهتماماته المبكرة، وبخاصة «أفق التوقعات» (ص ٦٥٧-٧٠٣). ومع أن الأفق قد صار الآن أوثق ارتباطاً بالنظرية الفينومينولوجية، فإن ياوس مع ذلك لم يتغلب بصورة نهائية على المعضلة الموضوعاتية التي سبقت الإشارة إليها.

النصية واستجابة القارئ: فلفجانج إيزر.

١- ظهر النص الإنجليزي عند J. Hillis Miller (ed.), *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute* (New York and London: Columbia University Press, 1971), pp. 1-45.

2. Further references to *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978) will be noted parenthetically.
3. Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1974).
4. See Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1961).
5. Wolfgang Iser, "Im Lichte der Kritik," in Rainer Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* (Munich: Fink, 1975), pp. 325-42; here, p. 335.
6. Wolfgang Iser, "The pattern of negativity in Beckett's prose," *Georgia Review*, vol. 29, no.3, 1975, pp. 706-19; here, p. 719.
7. Wallace Martin, review of *The Act of Reading*, by Wolfgang Iser *Criticism*, vol. 21, 1979, p. 262.
8. Stanley Fish, "Why no one's afraid of Wolfgang Iser" *Diacritics*, vol. 11, no. 1, 1981, pp. 2-13.
9. Wolfgang Iser, "Talk like whales," *Diacritics*, vol. 11, no. 3, 1981, pp. 82-7.

\* الفصل الرابع : نماذج بديلة ومنازعات

\* نموذج الاتصال : مستويات التفاعل بين النص والقارئ

1. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 vols (Frankfurt: Suhrkamp, 1981).
2. Rien T. Segers, "An interview with Hans Robert Jauss," *New Literary History*, vol. 11, no. i, 1979. pp. 83-95.
3. Wolfgang Iser, "The current situation of literary theory: key concepts and the imaginary," *New Literary History*, vol. 11, no. 1, 1979, pp. 1-20.
4. Hans Ulrich Gumbrecht, "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie," *Poetica*, vol. 7, no 3-4, 1975, pp. 388-413.
5. Karlheinz Stierle, "The reading of fictional texts," in Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 83-105; here, p. 88.
6. Karlheinz Stierle, *Text als Handlung: Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft* (Munich: Fink, 1975). Hereafter cited parenthetically in the text.
7. Rolf Grimminger, "Abriss einer Theorie der literarischen Kommunikation," *Linguistik und Didaktik*, vol. 3, no 4, 1972, pp. 277-93; and vol 4, no. 1, 1973, pp. 1-15.
8. Günter Waldmann, *Kommunikationsästhetik I: Die Ideologie*

*Erzählform* (Munich: Fink, 1976).

\* نظرية التلقي الماركسية: نزاع الشرق والغرب

1. Manfred Naumann, "Literatur und Leser," *Weimarer Beiträge*, vol 16, no. 5, 1970, pp. 92-116; Claus Träger, "Zur Kritik der bürgerlichen Literaturwissenschaft," *Weimarer Beiträge*, vol. 18, no 2, 1972, pp. 10-42, and no 3, 1972, pp. 10-42, and no. 3, 1972, pp. 10-36; and Robert Weimann, "Rezeptionsästhetik' und die Krise der Literaturgeschichte: Zur Kritik einer neuen Strömung in der bürgerlichen Literaturwissenschaft," *Weimarer Beiträge*, vol. 19, no. 8, 1973, pp 5-33. Weimann's essay appeared in English with the title "Reception aesthetics' and the crisis in literary history," trans. Charles Spencer, *Clio*, vol. 5, no. 1, 1975, pp. 3-31.
2. This volume was authored by a collective consisting of Dieter Schlenstedt, Karlheinz Barck, Dieter Kliche, and Rosemarie Lenzer under the direction of Manfred Naumann. It was published in Weimar and Berlin by Aufbau- Verlag. A translation of pp. 17-29 and 83-97 has appeared as "Literary production and reception" in *New Literary History*, vol. 8, no 1 1976, pp. 107-26.
3. Quoted from the *Marx-Engels Reader*, ed Robert C. Tucker (New York: Norton, 1972), pp. 4-5.
4. Quoted from Karl Marx and Fredrick Engels, *The German Ideology* (New York: International Publishers, 1970), p. 150.

5. See Michael Nerlich, "Romanistik und Anti-Kommunismus," *Das Argument*, vol. 14, no. 3-4, 1972, pp. 276-313.
6. *Gesellschaft-Literatur-Lesen*, pp. 18-34. A partial English translation appears in Naumann, "Literary production and reception," pp. 107-14.
7. See Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 21.
8. Hans Robert Jauss, "Racines und Goethes Iphigenie: Mit einem Nachwort über die partialität der rezeptionsästhetischen Methode," in Rainer Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* (Munich: Fink, 1975), pp. 353-400; here, pp. 381-2.
9. Wolfgang Iser, "Im Lichte der Kritik," in *Rezeptionsästhetik*, pp 325-24; here, p. 341.
10. Hans Robert Jauss, "The idealist embarrassment: observations on Marxist aesthetics," *New Literary History*, vol. 7, no. 1, 1975, pp. 191-202.

\* نظرية التلقي التجريبية: الاستجابات الفعلية للنصوص

1. See Dieter Schlenstedt et al. (eds), *Literarische Widerspiegelung: Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems* (Berlin and Weimar: Aufbau- Verlag, 1981).
2. Dietrich Sommer and Dietrich Löffler, "Soziologische Prob-

- leme der literarischen Wirkungsforschung," *Weimarer Beiträge*, vol. 16, no. 8 1970, pp. 51-76.
3. Dietrich Sommer *et al.* (eds), *Funktion und Wirkung: Soziologische Untersuchungen zur Literatur und Kunst* (Berlin and Weimar: Aufbau-Verlag, 1978).
4. Reinhold Viehoff, "Über einen Versuch, den Erwartungshorizont zeitgenössischer Literaturkritik empirisch zu objektivieren," *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 6, no. 21, 1976, pp. 96-124.
5. In *Literaturpsychologie: Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie* (Stuttgart: Kohlhammer, 1972) p. 18.
6. Norbert Groeben, "Die Kommunikativität moderner deutsche Lyrik," *Sprache im technischen Zeitalter*, no 34, 1970, pp. 83-105.
7. Heinz Hillmann, "Rezeption-empirisch," in Walter Müller Seidel (ed.), *Historizität in Sprach-und Literaturwissenschaft* (Munich: Fink, 1974), pp. 433-49.
8. Werner Faulstich, *Domänen der Rezeptionsanalyse: Probleme-Lösungs strategien-Ergebnisse* (Kronberg/Ts.: Athenäum, 1977), pp. 32-117.
9. Werner Bauer *et al.*, *Text und Rezeption: Wirkungsanalyse zeitgenössischer Lyrik am Beispiel des Gedichts "Fadensonnen" von Paul Celan* (Frankfurt: Athenäum, 1972).



10. The German original appeared in Celan's *Atemwende* (Frankfurt: Suhrkamp, 1967), p. 22; the translation is from Paul Celan, *Poems*, trans. Michael Hamburger (New York: Persea, 1980), p. 183.

\* الفصل الخامس : مشكلات ومنظورات

1. Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982).

\* النص المختفى : ستانلى فش

1. Fish's essays on literary theory from the 1970s are collected in *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980).

\* بزوغ القارى

1. Erwin Wolff, "Der Intendierte Leser: Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs," *Poetica*, vol. 4, no 2, 1971, pp. 141-66.
2. The title of an essay by Jauss that appeared in *Poetica*, vol. 7, no 3-4, 1975, pp. 325-44, was "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur".

\* القارىء المبعد عن المركز: رولان بارت

1. Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974). All quotes are from p. 10.

\* التفسير والبحث عن المعنى

1. Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A theory of Aesthetic Response* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978).
2. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1975), p. 118.

\* ضرورة التفسير المغلوط : هارولد بلوم

1. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1973), pp. 94-5.

\* التأسيس الجديد للتاريخ الأدبي

1. Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 62. This quote appears in the important essay "History of art and pragmatic history," originally published in 1970.

\* التاريخ بوصفه ميتافيزيقا: جاك ديريدا

1. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976).

\* الشعرية وعلم التاريخ: هويت هايدن

1. See especially his *Metahistory: The Historial Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1973).

## ثبت المصطلحات

### الواردة في هذا الكتاب (\*)

aesthetic perception	الإدراك الجمالي
aesthetic construct	بنية تصورية جمالية
aesthetics of negativity	جماليات السلبية
aisthesis	الحس الجمالي
alienation	الغربة
Appellstruktur	بنية الجاذبية
blanks (Leerstellen)	الفراغات
catharsis	التطهير
communicatory Structure	البنية الإبلاغية
conceptual apparatus	الجهاز المفهومي
concretion	التجسيد
concretization	التحقق العياني
construct	بنية تصورية
defamiliarization	التغريب
determinacy	التعين

(\*) راعينا قدر المستطاع تجنب إبراد ما صار كثير الدوران ومألوفاً لدى القارئ من الألفاظ الاصطلاحية.

deviationist model	النموذج الانحرافي
diacronic	تعاقي
diacronic series	أنساق تعاقية
effective history	التاريخ العملي
entia rationis	الكينونات الذهنية
exemplum	الحكاية التمثيلية
finitude	التناهي
formalism	الشكلانية
gaps	الفجوات
harmony	التألف
historicality	التاريخية
historicity	التاريخانية
historie	التاريخ العملي
historiography	التاريخ (علم التاريخ)
horizon of expectations	أفق التوقعات
horizon of understanding	أفق الفهم
illocutionary act	الفعل الكلامي
immanent construct	بنية تصويرية محايثة
implied author	المؤلف الضمني
implied reader	القارئ الضمني
indeterminacy	الإبهام (الإطلاق بلا تحديد)

informal reader	القارئ غير الرسمي
intentionality	القصدية
internalization	التمثيل الذاتي
intersubjective	ذاتي مشترك
intrinsic	باطني
irony	المفارقة
literariness	الأدبية
literary positivism	الوضعية الأدبية
literary society	مجتمع الفكر
logocentrism	مركزية الفكر
metaprinciple	مبدأ المبدأ
misinterpretation	التفسير المغلوط
modernist literature	الأدب الحداثي
negation	التنفي - السلب
negativity	السلبية
objectification	الموضعة
objectified horizon	الأفق الموضوع
parody	المحاكاة الساخرة
perceiver	المدرِك
performance	الأداء
phenographic	رصد الظواهر

## نظرية التلقي

phenomenological reader	القارئ الظواهري
poiesis	فعل الإبداع (الشعري)
presumed reader	القارئ المفترض
protension	التوقع
pseudoreferentiality	الإسناد الزائف
reception theory	نظرية التلقي
referential model	النموذج الإسنادي
retention	التذكر
Rezeptionsvorgabe	المعطى السابق للتلقى (والكلمة ألمانية)
roman a thèse	رواية القضية
semantic differential	التفاضل الدلالي
semiology	علم العلامات
semiotic fact	حقيقة علامية
situational context	سياق المقام
Sprachereignis (speech event)	الحدث الكلامي
super reader	القارئ المتميز
syncronic	تزامني
syn-functions	الوظائف المتزامنة
Syntagmatic axis	المحور التعاقبي
telos	غاية، نهاية (والكلمة يونانية)
temporality	الزمنية الدنيوية

textualization	إحالة الشيء إلى نص
trancendental construct	بنية تصورية متعالية
trancendental model	النموذج المتعالي
typology	التصنيف النمطي
vacancy	الخواء
Vertextung = Textverarbeitung (text-processing)	تصنيع النص
wandering viewpoint	وجهة النظر الجواله
zeitgeist	روح العصر (والكلمة الألمانية)



رقم الإيداع : ١٧٣١٤ / ٩٩



**عربية للطباعة والنشر**

7 & 10 شارع السلام أرض اللواء المهندسين

تليفون : 3256098 - 3251043